LOS HOMBRES de la historia



La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Delacroix

Centro Editor de
América Latina

Antonio Del Guercio

Nacido en 1798 y muerto en 1863, Delacroix vivió y actuó durante un período de la historia francesa y europea que se cuenta entre los más intensos y férvidos. Y dentro de este dramático período histórico, fue contemporáneo de un espléndido florecimiento de la cultura y de las artes.
Para entender la particular tonalidad del romanticismo de Delacroix es preciso saber que en la raíz misma de su formación humana e intelectual, actuó con fuerza la idea del arte como encarnación eterna del Ideal y de la misión de la cultura como vencedora incorrupta del Tiempo y sus contradictorias variaciones. De allí que, si bien heredó el conflicto básico sobre el cual surge y se difunde por diversos caminos el romanticismo, lo desarrolló a su manera: por una parte, con una revaluación de la autoridad histórica de la cultura y del arte del pasado y por otra, con una depreciación de la tensión (aún jacobina en lo que respecta a su origen ideológico, aunque ya desesperada), hacia un arte que tendía a una socialidad nueva y distinta. Pero este respeto mayor por la tradición, inclusive la clasicista, y ese altanero desapego de los ásperos conflictos histórico-sociales de su época, no se traducen en un obtuso conservadorismo porque va acompañado por las mismas inquietudes que experimentarán aquellos a los que se llamó "hijos del siglo", inmersos en el conflicto entre lo "real" y lo "ideal" Frente a este conflicto romántico entre arte y sociedad, Delacroix rechazó la alternativa sugerida por Géricault pero también la que consistía en el retraimiento conservador e inclusivo la del "arte por el arte". Su interés central se basó en el hombre, la lucha del hombre por su felicidad.

El pesimismo y el escepticismo de su pintura, tan aristocrática, intervienen a lo sumo para rehusarse a reconocer que las luchas reales de su época encierran la posibilidad o la esperanza de la victoria del hombre. Permanece en él en cambio, a nivel dramático, el aspecto eterno, universal, es decir, idealizado y sublimado de los conflictos humanos. En la historia del arte universal, Delacroix no es un "grande entre los más grandes", es decir, no es de aquellos que logran transcender absolutamente las condiciones y circunstancias culturales de su propia época para expandirse en un tiempo amplísimo, un tiempo que a veces se define impropiamente como "metahistórico" porque parece siempre tan actual. Por el contrario, Delacroix es un "grande" del tipo de aquellos que son marcados tenaz e indeleblemente por las circunstancias de su propia época y se mantienen como signos del recorrido cumplido por la humanidad en el camino de la propia historia: comprensibles, entonces, dentro de los eventos de esa historia, de manera distinta a la correspondiente a las figuras supremas. Una personalidad, en síntesis, más condicionada por la cultura de su propia época que otras figuras máximas.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Campagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico, Fulvio Pontrelli

55. Delacroix - El siglo XIX: La Restauración
Este es el primer fascículo del tomo El siglo XIX: La Restauración.

La lámina de la tapa pertenece a la sección El Siglo XIX: La Restauración, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 55:
Museo del Louvre, París: p.3 (1); p.5 (1), Scala; p.6 (2); p.9 (1); p.10 (1,2); p.13 (2,3); pp.14-15 (1); p.17 (2,3,4); p.19 (1,2,3 - Bulloz - 4,5); p.20 (1,2); p. 23 (1-Scala-).
Biblioteca Nacional, París. Ségalat: p. 4(2,4).
Harvard University, The Fogg Art Museum: p.4 (3).
Museo Carnavalet, París: p.6 (3)
Arborio Mella: p.10 (3).
Falchi: p.25 (2)

Traducción de Eduardo Prieto

Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A., Luca 2223, Buenos Aires, en mayo de 1969.

Delacroix

Antonio Del Guercio

1798

26 de abril. Nace en Charenton-Saint-Maurice (Seine) Ferdinand Victor Eugène Delacroix, hijo de Charles Delacroix, ex ministro del Directorio, y de Victoire Oeben.

1806

La madre de Delacroix, viuda desde 1805, se traslada a París, y Eugène ingresa en el Liceo Louis-le-Grand (entonces llamado Liceo Imperial, donde recibirá una formación literaria que tendrá influencia decisiva en todo su futuro desarrollo, como consciente sustrato cultural de su pintura.

1815

En junio abandona el liceo e ingresa en el estudio de Pierre Guérin, mediocre y pedante seguidor de David, pero buen maestro; recibe de Guérin una enseñanza de tipo estrictamente clasicista, pero conoce allí a Géricault y a Bonigton, que tuvieron sobre él una influencia decisiva.

1818-1819

Frecuenta el estudio de Géricault, que entonces prepara y realiza *La Balsa de la Medusa*; posa para un personaje de la *Balsa*. A raíz de la ruina económica de su familia, debe valerse en lo sucesivo por sí mismo; se establece definitivamente en París.

1822

Primera participación en el Salón, con *La Barca de Dante*; comienza su *Diario*.

1824

Comenta acongojado en su *Diario* la muerte de Géricault; expone en el Salón *Las Masacres de Quíos*. y *Tasso en el hospital de locos*; la relación entre su pintura y las lecturas y las ideas típicas del romanticismo se hace más precisa.

1827

Importante estadía en Inglaterra; en el año precedente había sentido la influencia de Constable. Asiste a las representaciones de obras de Shakespeare.
Expone un nutrido grupo de obras en el Salón entre las cuales se encuentra la *Muerte de Sardanápalo;* en mayo había presentado en una galería privada *Grecia muriente sobre las ruinas de Missolonghi*, en una exposición "a favor de los griegos".

1829

Continúan sus dificultades económicas; trabaja intensamente, también en obras de litografía y, paralelamente, acentúa sus frecuentaciones mundanas (salón Gérard, salón de madame Ancelot) y literarias (en particular Víctor Hugo, Stendhal y Merimée).

1830

Pinta *La Libertad que guía al pueblo*, luego de las tres jornadas revolucionarias de julio.

1831

Se destaca su presencia en el Salón con *La Libertad, La Misa de Richelieu, Cachorro de tigre jugando con su madre, El Asesinato del obispo de Lieja* (inspirado en Walter Scott).

1832

Viaje a Marruecos; visita Tánger y Mecnes; luego, de vuelta a Tánger, parte para Cádiz y Sevilla; otra vez en Tánger, que abandona dirigiéndose a Orán y Argel, hasta su retorno el 5 de julio a Tolón, de donde había partido. Había iniciado su viaje el 24 de enero.

1833

En abril se le encarga la decoración del Salón del rey en el palacio Borbón. Amistad con George Sand.

1834

En el Salón presenta, junto con otras obras, *Las mujeres de Argel.*

1838

Recibe el encargo, para Versalles, de *La entrada de los cruzados en Constantinopla.* En el Salón expone *Medea, Los exaltados de Tánger, Caíd marroquí que visita una tribu, Interior de un patio de Marruecos, Escena de Don Juan.*

1839

Trabaja en los salmeres de la biblioteca de la Cámara de Diputados.

1840

Se le confía la decoración de la biblioteca del Senado. En el Salón expone *La justicia de Trajano* (inspirado en un pasaje de la *Divina Comedia*). En setiembre pinta en Balmont *La Barca de Don Juan.*

1841

Expone en el Salón *La entrada de los cruzados en Constantinopla, La Barca de Don Juan* y *Bodas hebraicas en Marruecos.*

1842

Se acentúa su mal estado de salud; en junio es huésped de George Sand y de Chopin en Nohant.

1845

Termina los trabajos de los salmeres del palacio Borbón y de la cúpula del Senado en el palacio del Luxemburgo. Estadía en los Pirineos por razones de salud.

1847

Recomienza su *Diario*, interrumpido en el momento del viaje a Marruecos. Expone en el Salón, entre otros cuadros, *Náufragos abandonados en una barca.*

1848

Anotaciones en el *Diario*, desfavorables a la Revolución de febrero; actividad literaria (artículos sobre Gros para "La Revue des Deux Mondes"; en la misma revista, en 1846, había publicado un artículo sobre Prud'hon). Por quinta vez es rechazada su candidatura al Instituto, aunque ya eran numerosos los reconocimientos oficiales de su actividad.

1850

Se le confía la decoración del techo de la galería de Apolo en el Louvre. En el Salón expone, entre otros cuadros, *El infiel* y *Lady Macbeth*. Muerte de Jules Robert Auguste, llamado Monsieur Auguste, que había influido sobre él conduciéndolo hacia el orientalismo.

1851

Acoge de manera no desfavorable el golpe de Estado del 2 de diciembre.

1854

Publica el ensayo titulado *Problemas acerca de lo bello* en "La Revue de Deux Mondes".

1855

Expone cuarenta y dos telas en la Exposición Universal de París.

1856

Interrupción del trabajo a causa de la enfermedad; en noviembre se acepta finalmente su candidatura al Instituto.

1857

Nuevas interrupciones de su trabajo a causa de la enfermedad. Elabora el proyecto de un *Diccionario de las Bellas Artes* y publica en "La Revue de Deux Mondes" el ensayo *Las variaciones de lo bello*. En diciembre se muda a la casa que será su morada definitiva, en el número 6 de la plaza Fürstenberg.

1859

Expone por última vez en el Salón. Va realizando con dificultad y fatiga los trabajos para la decoración de la capilla de los Santos Ángeles en San Sulpicio, trabajo que se le había encargado desde 1849.

1861

Completa finalmente el trabajo de San Sulpicio.

1862

Su grave laringitis empeora en el curso del invierno.

1863

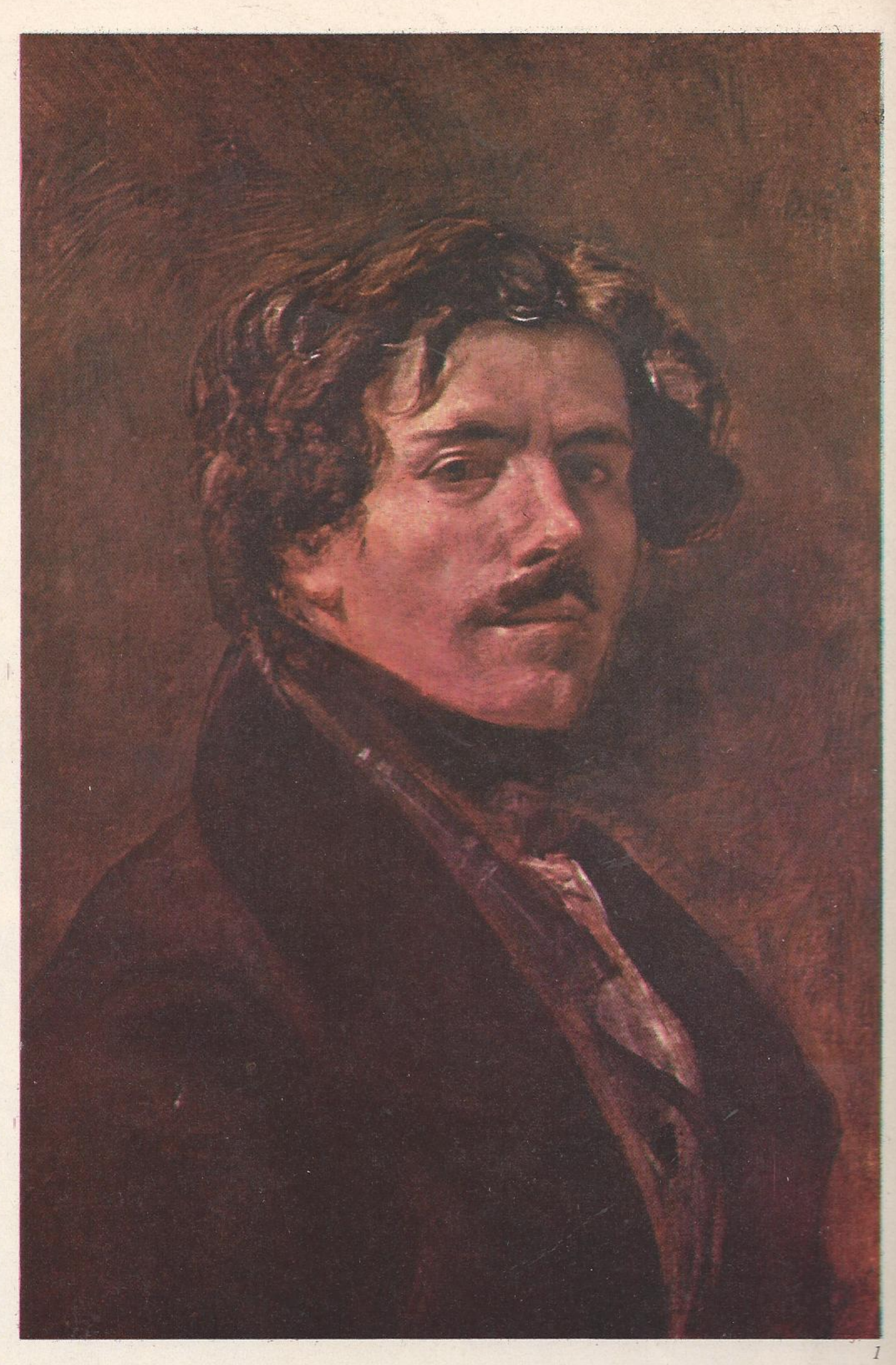
Nueva agravación de su enfermedad; pinta *La recaudación del impuesto árabe* y *Tobías y el Ángel*. Muere el 13 de agosto en la casa de la plaza Fürstenberg.

Circunstancias históricas y culturales

Nacido en 1798 y muerto en 1863, Eugène Delacroix vivió y actuó durante un período de la historia francesa y europea que se cuenta entre los más intensos y férvidos. Fue muchacho y estudiante de liceo bajo Napoleón I, emperador de los franceses; fue joven pintor bajo la Restauración, en contacto con un artista como Géricault, primera gran conciencia trágica de la pintura francesa; vivió como hombre maduro las jornadas "Gloriosas" de julio de 1830 y reflejó en su pintura las elevadas esperanzas que éstas habían suscitado, bien pronto defraudadas; asistió como espectador frío y con frecuencia despiadado al levantamiento proletario del 48, del cual lo alejaba radicalmente un profundo y aristocrático escepticismo; aceptó, aunque sin entusiasmo, el nuevo imperio de Napoleón el Pequeño; vivió sus últimos años en un sombrío alejamiento de las peripecias político-sociales de Francia. Y dentro de este dramático período histórico, Delacroix fue contemporáneo de un espléndido florecimiento cultural y artístico: Stendhal, Balzac, Hugo, George Sand, Chopin, Michelet hasta Baudelaire. Pero también en la pintura se presentaron y sucedieron con rapidez numerosas tendencias, en una textura abigarrada y privada de intermitencias, de un modo que raramente se encuentra en la historia de las artes figurativas: conoció los últimos resplandores de la escuela neoclásica de David; presenció la nueva orientación que el barón Gros imprimió a la pintura, hacia el frenesí del movimiento, del color y —para decirlo con una palabra de Stendhal— de las "pasiones". Fue joven estudioso y, podríamos decir, *siervo* de Géricault; tuvo como antagonista directo al gran Ingres con su tenaz y lucidísima resistencia purista, en plena edad romántica; vio desarrollarse el genio enteramente nuevo de Daumier, encarnación proletaria del miguelangelismo, y la solitaria visión *natural* de Corot. Por último, vio cómo la nueva mentalidad democrática que irrumpía en el 48 desplazaba profundamente las bases mismas de la visión pictórica y llegaba a adquirir a su vez, con Courbet, una extraordinaria expresión plástica. Y la clave para entender de una manera no trivialmente maniquea el comportamiento intelectual, moral y cívico de Delacroix, consiste justamente en la rapidez contradictoria de desarrollos —político-sociales y artístico-culturales— que caracterizó a su época: como podía vivirla un hombre de la formación cultural y del temple psicológico de Delacroix. Formación y temple innegablemente románticos, es cierto, pero que es preciso examinar prolijamente, fuera de todo esquema genérico que nos exponga a quitar relieve a los detalles aplanándolos sobre un fondo indistinto. Sus lecturas preferidas son las típicas de todo el ambiente romántico, de Dante a Shakespeare, de la Biblia a Tasso, de Byron a Walter Scott; y también románticas son sus amistades, de Sand a Hugo y a Chopin. Pero Delacroix es también admirador de Racine y cultor de Mozart; y hombre de una férrea educación clasicista juvenil, en aquel liceo imperial que frecuentó entre 1806 y 1815, antes de que apuntase en él la vocación de pintor, y cuando parecía en cambio destinado más bien a ser escritor. Una educación clasicista reforzada por sus primeros pasos en la pintura, dentro de la escuela mediocre y pedante, pero didácticamente influyente, de Pierre Guérin. Hay que considerar además la educación familiar, en un ambiente que estaba al mismo tiempo profundamente marcado por la cultura del siglo XVIII iluminista, y por la frecuentación del poder (el padre de Delacroix, Charles, ex ministro del Directorio, fue prefecto del Imperio).

Podemos decir, en síntesis, que en la raíz misma de la formación humana e intelectual de Delacroix actúa con fuerza la idea —reaparecida en Francia ya en la época iluminista y heredada luego por el neoclasicismo— del arte como encarnación eterna del Ideal, y de la misión de la cultura como vencedora incorrupta del Tiempo y de sus contradictorias variaciones; la persistencia de esta idea explica la particular tonalidad del romanticismo de Delacroix. Por tal motivo, éste se aparta pronto de la orientación muy distinta que le había fijado Géricault, a quien sin embargo frecuentó en uno de los momentos más trágicamente coherentes de la búsqueda de este artista: cuando de vuelta de Italia comenzó la empresa del gran cuadro de *La Balsa de la Medusa*, para la cual reunió en su estudio fragmentos de cadáveres y comenzó a pintarlos analizando sin piedad los diversos grados de descomposición de los cuerpos muertos. Delacroix estaba con él, y su relación con el joven maestro era tan afectuosa que hasta le sirvió de modelo para uno de los cuerpos de la *Balsa*. Las alternativas de la breve vida de Géricault (que murió a los 34 años) quizá tengan sólo un equivalente en Goya: no porque haya coincidencias de cultura figurativa, sino porque uno y otro vivieron y actuaron en el ámbito de una época histórica desesperada y asfixiante, que vieron con lucidez e intentaron superar con una radical fractura frente a todo *orden* o *estabilidad* cultural precedente; así, se proyectaron con espíritu de aventura en la exploración de un mundo nuevo, rompiendo el cordón umbilical que los unía con las diversas formas de la autoridad clasicista precedente. El conflicto romántico básico (las nuevas relaciones tensas entre artistas y sociedad) lo vivió Géricault hasta sus consecuencias extremas: no fue casual (como en el caso de Goya, por lo demás, aunque de una manera por completo distinta) que él se plantease en diversos momentos el tema

del deterioro del poder significativo de toda la tradición pictórica *culta,* hasta el punto de esforzarse en homologar las formas —entonces en expansión, inclusive por el acelerado desarrollo que tuvo el periodismo en esos decenios— de la ilustración popular. Delacroix hereda de Géricault (y en sentido más amplio, de la cultura francesa postjacobina y postnapoleónica) el conflicto básico sobre el cual surge y se difunde por diversos caminos el romanticismo; pero lo desarrolla a su manera, y justamente invirtiendo los términos en los cuales lo había vivido Géricault: por una parte, con una revaluación de la autoridad histórica de la cultura y del arte del pasado; y por otra, con una depreciación de la tendencia (aún jacobina en lo que respecta a su origen ideológico, aunque ya desesperada), que había caracterizado a Géricault, hacia un arte que tenía en vista una socialidad nueva y distinta (dijo bien, por lo demás, Michelet, en vísperas de la revolución del 48, cuando —en un curso universitario dedicado no por azar a Géricault— habló de "soledad social"). Pero este respeto mayor por la tradición, inclusive la clasicista, y este altanero desapego de los ásperos conflictos histórico-sociales de su época, no se traducen en un obtuso conservadorismo, porque van acompañados por las mismas inquietudes que experimentaron aquellos a los que se llamó "hijos del siglo", inmersos en el conflicto entre lo *real* y lo *ideal.* "Combatimos aquí por nuestra patria, ya que supongo que nuestra patria son Rubens, Tiziano, etcétera", escribe Delacroix al escultor Préault en medio de la conmoción del 48. Es una declaración que parecería vincular al pintor con la plataforma del *arte por el arte,* con la polémica de Théofhile Gautier, que llegaba entonces a declarar: "Renunciaría con alegría a mis derechos de francés y de ciudadano, con tal de ver un cuadro auténtico de Rafael o una hermosa mujer desnuda." Frente a este conflicto romántico entre lo real y lo ideal (es decir, entre arte y sociedad), la cultura francesa, en sus diversos sectores, iba proponiendo entonces muchas alternativas. Delacroix rechazó la que sugería Géricault, pero también la que consistía en el retraimiento conservador (pensemos, por ejemplo, en la línea encarnada por Chateaubriand), e inclusive la del *arte por el arte.* Ésta proponía, frente a la desazón y la discordia espiritual de la época romántica, la solución de un optimismo al revés: ignorar la presencia misma de la desazón y de la discordia o —por lo menos— resolverlos mediante una abstracción de libertad, dando, como dijo Leconte de Lisle, "la vida ideal a los que ya no tienen una vida real". Al rechazar la solución *democrática* (del 48) del conflicto romántico, Delacroix no fue sin embargo víctima de la ilusión y de la mística del formalismo. Su interés central



1

1. Autorretrato, 1835-37. París, Museo del Louvre.



1

1. *Víctor Hugo.*

2. *La batalla entre el clasicismo y el realismo. Litografía de Daumier, del diario satírico "Charivari", número 24, de abril de 1855. París, B. N., Est.* (Ségalat).

3. *Un episodio de la revolución de 1830. Dibujo de Delacroix. The Fogg Art Museum, Harvard University.*

4. *Un episodio de la revolución de 1848. Litografía. París, B. N., Est.* (Ségalat).



2

siguió basándose en el hombre, la lucha del hombre por su felicidad. El pesimismo y el escepticismo de su pintura, tan aristocrática, intervienen a lo sumo para rehusarse a reconocer que las luchas reales de su época encierren la posibilidad o la esperanza de la victoria del hombre. Permanece en él, en cambio, y a qué nivel dramático, el aspecto eterno, universal, es decir, idealizado y sublimado de los conflictos humanos: "Apenas el hombre aguza la inteligencia, multiplica sus pensamientos y las maneras de expresarlos, adquiere necesidades, la naturaleza lo contraría en todo... Pero cuando se lo abandona al instinto salvaje que es la base misma de la naturaleza, ¿no es el hombre mismo el que conspira quizá con los elementos para destruir las obras bellas?" (*Diario*, 1-5-1850).

Los años de formación: Géricault, Inglaterra, Gros

Como ya hemos dicho, el primer personaje importante con que se encontró Delacroix cuando era un joven pintor, fue Géricault; se conocieron en 1815, en el estudio del pedante profesor de pintura davidiana Pierre Guérin, donde conoció también al inglés Bonington. Se puede decir que desde fines de 1817 (regreso de Géricault de Italia, donde había permanecido durante un año) hasta 1824 (año de la muerte de Géricault), Delacroix estuvo sobre todo bajo la influencia del pintor de *La Balsa de la Medusa*. En particular, fue asidua su frecuentación de Géricault en 1818 y 1819, cuando el estudio de éste se había transformado —según los testimonios de los contemporáneos— en una especie de "carnicería", con cadáveres y fragmentos anatómicos esparcidos por todas partes, modelos trágicamente reales para la serie de los *Decapitados* y de los *Fragmentos anatómicos* que Géricault pintó como una especie de atroz coro en torno de la ya bien desesperada escena de la *Balsa*, que oscilaba sobre el océano tempestuoso con su carga de hombres llegados al límite extremo de su resistencia física y moral. La fraternal amistad entre ambos fue en verdad profunda (se puede referir en el plano de la crónica de esta amistad, el hecho de que Delacroix posó para uno de los cuerpos de la *Balsa*), y dio su producto excelso, más típico, en *La Barca de Dante* que Delacroix expuso en el Salón de 1822, al iniciarse en la vida artística francesa. El peso de sus intereses literarios, de su gusto de lector romántico, se hacían sentir en este caso en el hecho de referir a Dante el tema —que le había transmitido Géricault— de la navegación peligrosa. Digamos al pasar que este tema tendrá en Delacroix un desarrollo a lo largo de decenios, desde esta *Barca de Dante* hasta *La Barca de Don Juan*, de 1840, y el *Cristo en el lago de Genezareth*, de 1853: el tema, inspirado en un episodio de Dante, una historia de Byron y un pasaje bíblico, va acentuando sus momentos trágicos hasta que llega al *Naufragio* de 1862 —el año anterior a su muerte— en que falta absolutamente toda referencia literaria y sólo queda la rápida y desnuda visión de la barca que se hunde en el fondo de un escenario de grutas rocosas. Pero por el momento, más allá de la supuesta mediación literaria, Delacroix sigue la huella trazada por Géricault; en los cuerpos lívidos que rodean la barca, en la atmósfera torva y amenazadora que envuelve a Dante y a Virgilio en ésta, y oscurece su ropaje, en los colores oscuros y desprovistos de alegría, en las anatomías *titánicas*, continúa aún viviendo el mundo de Géricault. En cierto sentido, atenuado, si se quiere, y no tanto por la iconografía de derivación literaria sino por el hecho de aproximarse más al gran cuadro de la *Balsa* —en el cual el mismo Géricault había realizado una especie de compromiso con la pintura clasicista— que a las obras más pequeñas, más libres y trágicas del maestro. Y aún dos años después, en *Las masacres de Quíos*, puede decirse que prosigue la enseñanza de Géricault; sin embargo, intervienen en ese momento otros hechos: sobre todo, la influencia de los ingleses.

Hay que destacar que desde el período de la frecuentación del estudio de Guérin, Delacroix se interesó en los nuevos desarrollos ingleses a través de los colegas Thates, Copley, Fielding y Bonington. Desarrollos que se orientaban hacia un nuevo sentido del color, en la luz real del paisaje, a través de una serie de investigaciones que liquidaban realmente sin dejar residuos la vieja cultura clasicista; y se puso a prueba en la técnica de la acuarela, que los ingleses estimaban por buenas razones, debido a las posibilidades de inmediatez que ofrecía, y que permitían transmitir en forma vívida los cambios de color de las formas bajo la luz real, y también por la manera en que esa técnica renunciaba al viejo modo de sobreponer el color al dibujo concebido sobre todo como abstracta línea de contorno. Y es típica la leyenda (porque de leyenda se trata, más bien que de hechos verificables) según la cual Delacroix retocó el cuadro de *Las Masacres de Quíos* cuando ya estaba expuesto en el Salón, debido a la influencia del colorismo libre, encendido y *natural* de Constable. En verdad, es más probable que la acentuación del colorido de la obra la haya realizado Delacroix en algún momento de su trabajo, cuando su diseño aún no había sido realizado de la vieja manera; sin embargo, esta leyenda sigue siendo típica desde el punto de vista del testimonio de una cierta impresión que sus contemporáneos franceses recibieron del cuadro, como de una obra que ya sa-

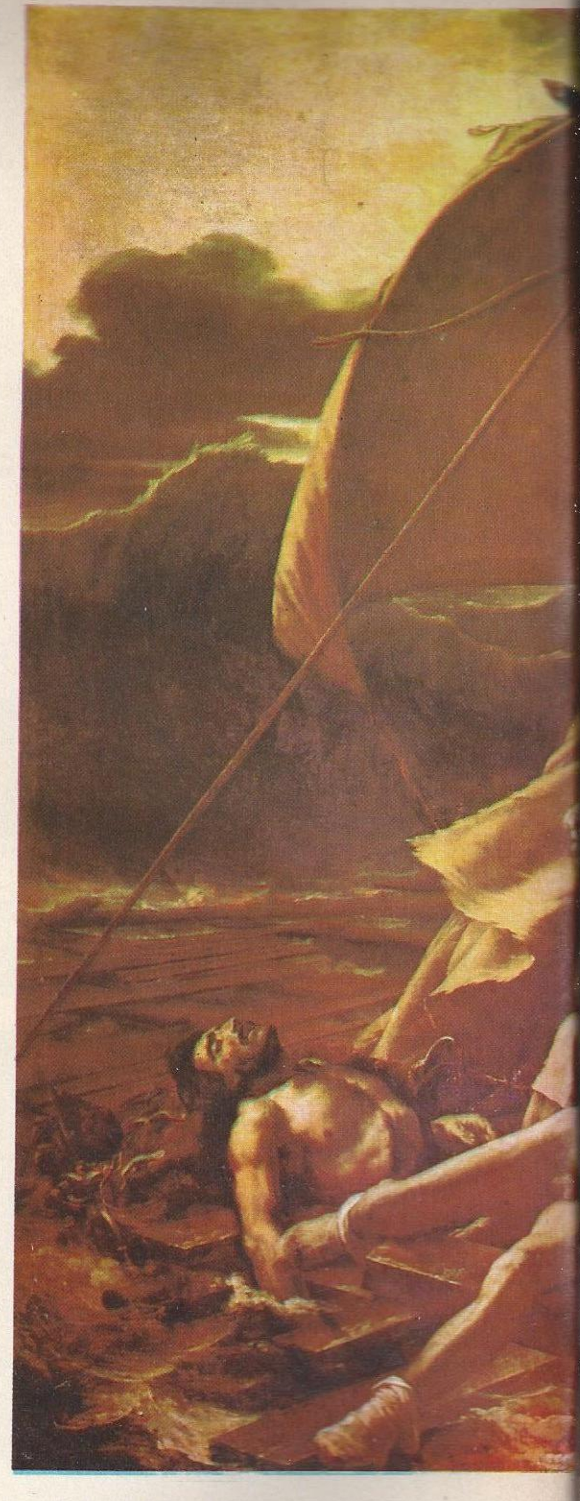
3

4

lia de la órbita de la tradición de la *Escuela francesa*, inclusive de los sectores más avanzados y nuevos de ésta. Pero si se observa la obra dejando de lado la leyenda, la cuestión del giro colorístico que dio entonces Delacroix se reduce en gran medida a sus verdaderas dimensiones. La obra se nos aparece hoy, más bien, como una especie de injerto de los elementos más compatibles que el pintor había recibido de la enseñanza de Géricault por una parte, y de Gros por la otra. Gros, que corporizó la más ejemplar pintura napoleónica, de movimiento, color y materia, y de iconografía contemporánea, en una furia dinámica que constituye el equivalente plástico más exacto de lo que debió ser la mentalidad de los participantes de la aventura napoleónica en los momentos más ardientes y brillantes de ésta. Gros, que como dirá más tarde el propio Delacroix, inventó una *poesía de los detalles*, transformando en vibración colorista, los alamares, las armas, las pieles, las decoraciones, las telas, etcétera, de los brillantísimos y altaneros oficiales napoleónicos que retrató en pose o en medio de la confusa acción bélica, y Géricault, que había partido justamente de Gros en su primera juventud y aceptado el giro que los contemporáneos llamaron entonces *rubensiano*, hacia una pintura de color y de movimiento, luego había ido extinguiendo poco a poco las luces más vívidas de aquel color, oscureciéndolas en su visión trágica (más cercana, quizás, a los momentos más terribles de la pintura de Gros, como aquel campo infinito de nieve, fango y sangre de *Napoleón en Eylau*, de 1810). Y tanto en Gros como en Géricault, todo ello era herencia, pese a todas las desviaciones y las auténticas crisis, de la concepción neoclásica jacobina, es decir, de la ideología que llevó a buscar en los griegos y en los hechos y leyendas de la Roma republicana, modelos de virtud, valentía, incorruptibilidad y nobleza moral. Ideología que luego, en el momento del giro hacia el *exotismo* (orientado justamente por Gros en la época napoleónica, en concomitancia con la campaña de Egipto) se modificó en las formas iconográficas, aunque mantuvo en buena medida su resistencia sustancial: porque entonces, en lugar de los griegos y de los romanos, aparecieron aquellos árabes, hermosos y plenos de bravura, hacia los cuales, justamente como eco de la creciente desazón que acompaña al período final de la época napoleónica, iba naciendo un movimiento de simpatía por parte de los vencedores, que cada vez dudaban más de la legitimidad de su propia actuación. Todo esta herencia se reencuentra intacta en *Las Masacres de Quíos*, y es mucho más decisiva que el elemento *inglés*, que sin embargo podía despertar ya entonces un mayor interés subjetivo en Delacroix. Por lo demás, no es injustificada la sospecha de que la pasión de Delacroix por la pintura inglesa fue —por lo menos en cierto período— un aspecto de la *anglomanía* típica de los intelectuales franceses de gusto rebuscado y aristocrático entre los cuales quiso ubicarse Delacroix, más bien que una adquisición cultural. Esta pasión nacerá en él después de *Las Masacres*, cuando en 1825 permanece durante un tiempo en Inglaterra; hay que decir que durante su estadía los intereses figurativos se equilibran con los literarios. Por ejemplo, las representaciones de Shakespeare, que le produjeron una impresión muy profunda. Es cierto, sin embargo, que las obras de 1827 ya revelan un cambio de caracteres más claramente acentuados.

Desde el giro de 1827 hasta el cuadro de *La Libertad*

El año de 1827 fue muy fecundo para Delacroix, con resultados como *Grecia muriente sobre las ruinas del Missolonghi*, *Mujer con papagayo* y la extraordinaria *Muerte de Sardanápalo*. La *Grecia muriente*, que fue expuesta en mayo de 1827 en una muestra "a favor de los griegos" —por lo tanto en el ámbito de aquella activa solidaridad con los Resurgimientos nacionales que fue típica del mundo romántico— propuso ya una versión nueva de aquel *exotismo* u *orientalismo* francés al cual Delacroix ya se había adherido con *Las Masacres de Quíos*: una versión que ya está en consonancia más que con la línea que lleva de Gros a Géricault, con el otro sector del orientalismo (y del colorismo) que tiene su punto de referencia en la actividad de Jules Robert Auguste, llamado *monsieur Auguste*, quien ya en 1816, cuando Géricault y Delacroix eran muy jóvenes, ejercía sobre su generación una notable influencia. El orientalismo de monsieur Auguste era, por así decirlo, extranapoleónico, alejado de las motivaciones aventureras y dramáticas en que se fundaba el interés de un Gros por las gentes de oriente, e interesado en cambio (según el gusto de los ingleses, que él conocía bien) en el tema del color. Un orientalismo, entonces, que ya no tenía nada que ver con la vieja raíz clasicista de la *Escuela francesa*, y que se reduce más bien a una especie de nexo de unión entre los primeros avances de los ingleses hacia los colores claros y puros del arte moderno y la sucesiva *marcha hacia el sur* de los pintores de Francia, desde Delacroix (con el viaje al norte de África) en adelante, hasta —podemos decirlo— el éxodo en dirección a la costa mediterránea y la Provenza que realizaron los pintores posteriores al impresionismo y los grandes maestros de la primera parte de nuestro siglo. Pero monsieur Auguste tenía también afición por los caballos, y los representaba en forma deliciosa, con lo cual concordaba con la violenta intro-



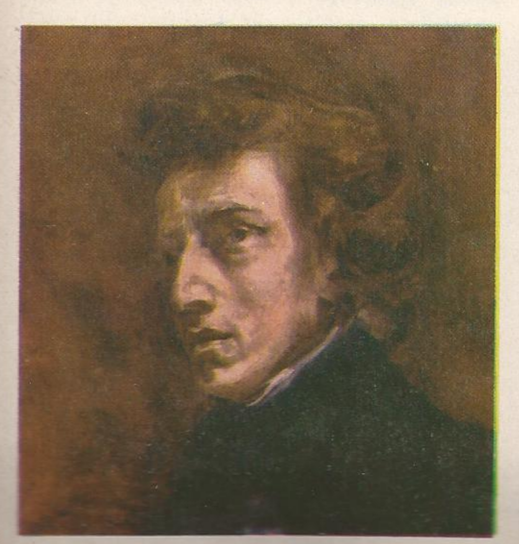
1. *Géricault,* La balsa de la Medusa. *París, Museo del Louvre (*Scala*).*

2. Retrato de Chopin, *1838. París, Museo del Louvre.*

3. *George Sand según un cuadro de Charpentier. París, Museo Carnavalet.*

4. *Baudelaire en una fotografía de Nadar, de 1862.*

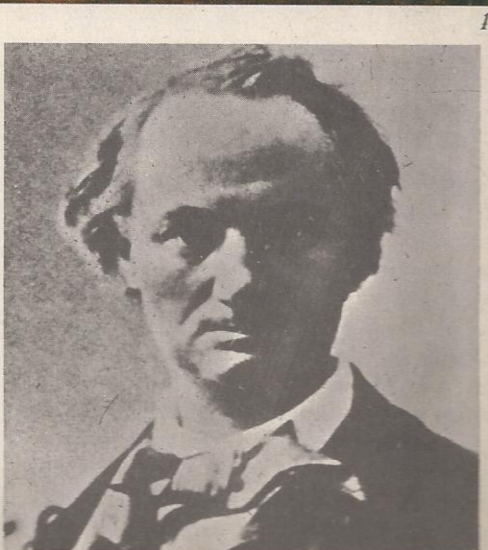
1



2



3



4

misión del animal nobilísimo en la pintura francesa, directamente estimulada por el Imperio y por sus guerras. Y para Géricault los caballos de monsieur Auguste habían sido lo más estimulante dentro de la obra del anciano pintor; aparte, se entiende, de aquel tono de *dandismo* que fue típico de buena parte de la cultura romántica y que en el caso de Géricault constituyó la contrapartida frívola de los trágicos pensamientos de su vida y su pintura. Para Delacroix, en cambio, además del *dandismo* en el cual participaba, aunque sea en una versión más aristocrática y distante que la de Géricault, lo más atrayente resultaba el problema nuevo del color, y el modo de traducir el colorismo inglés a una clave más *meridional*. Y en ese momento, en las obras de 1827, después de su contacto directo con las experiencias de la pintura inglesa (aunque en ese momento no las tradujera en una versión propia), aquella influencia de monsieur Auguste resultaba válida y hasta decisiva. Ya en la *Grecia muriente*, inclusive en el resplandor que aún recuerda, por sus caracteres dramáticos, a Géricault (la anatomía de la mano que está en primer plano, los bloques de pesada piedra, sepulcrales, que parecen casi un recuerdo de Caravaggio a través de Géricault), el cuerpo leve de la mujer-símbolo se ofrece tenue y delicado como si la experiencia de la acuarela inglesa impulsase fuertemente a reducir la densidad material de la pintura al óleo. El dibujo se ha hecho más sutil, reabsorbido sobre todo en el color, busca transparencias veladas, en un curioso equilibrio entre la vieja tradición de la veladura académica y la más sutil fluidez de la nueva pintura orientada por los ingleses. Hay que situar en su verdadera perspectiva este giro datable en torno a 1827; en Delacroix, la adhesión a los nuevos sentidos del color inglés será siempre parcial, es decir, que pasará de alguna manera por la tradición de la *Escuela*. La misma *Mujer con papagayo*, de ese mismo año, donde la libertad de la pequeña dimensión aclara a fondo el estado de la cultura del pintor, no reniega del todo de aquel modo corpóreo y material que también había caracterizado a Géricault. Más compleja se muestra la contaminación cultural de la *Muerte de Sardanápalo*.

En este caso la violencia plástica de las anatomías masculinas (que aún siguen claramente a Géricault), la rubia sensualidad de los cuerpos femeninos dominados por los típicos pensamientos sobre Rubens que fueron comunes a la primera generación romántica, el elemento literario plásticamente traducido en la recargada iconografía de un oriente antiguo imaginado según las convenciones románticas (fasto, lujuria, cinismo y muerte), los recuerdos directos (hasta la puntual citación) de la pintura napoleónica de Gros (el caballo que irrumpe en la sala desde la izquierda, arrastrado por el esclavo negro que, a su vez, desciende directamente de los negros de Géricault), se combinan en una imagen que, pese a la parcial heterogeneidad de sus fuentes, contiene y transmite una violencia visionaria; de la manera en que podía hacerlo, se entiende, un pintor siempre fuertemente condicionado por un sentido de la medida de extracción clasicista. Sentido de la medida que Delacroix transforma en el plano del desenfreno iconográfico pero recupera luego en la construcción meditada del cuadro según ritmos claros y racionales. En síntesis, también en las novedades del año 1827, por grandes que sean, Delacroix mantiene y hasta profundiza ya al nivel de una urgente madurez intelectual que se sirve de una mágica maestría, lo que podríamos llamar sus típicas antinomias: las diversas tentaciones que lo impulsan hacia lo que será la empresa de toda su vida, dirigida a reconstruir en el plano de la cultura romántica (más bien, de la cultura de los románticos, entendida sea como cultura y gustos efectivos o como pasiones románticas por el arte y la literatura del pasado) la estabilidad perenne de lo Bello Ideal.

A lo largo de este recorrido, dentro del cual la relación con la época está cada vez menos ligada a las *circunstancias*, a las *ocasiones* de la historia o de la crónica, y cada vez más tendida hacia una visión sublimada y universalizante del drama *eterno* del hombre (hombre y naturaleza, hombre y cultura, hombre y herencia histórica), *La libertad que guía al pueblo*, de 1830, pudo aparecer como una incursión en el *compromiso*, un abandono a las urgentes solicitaciones de las circunstancias. Es cierto, en todo caso, que las tres jornadas *gloriosas* de julio de 1830 transtornaron, en el plano de las emociones y de las pasiones, también a Delacroix, y que éste —como ya había hecho en el caso de la *Grecia muriente*— se movió por un impulso de participación civil. Sería sin embargo interpretar erróneamente el gran cuadro de *La Libertad* no ver cómo también en esta obra Delacroix permanece fiel en el fondo a sus propias actitudes fundamentales. Respecto de las cuales —tal como se encarnaron en el espléndido grupo de las obras de 1827— el elemento de pasión civil se traduce a lo sumo en una momentánea acentuación —casi una última pincelada, antes de una desviación radical) del interés por la enseñanza recibida de Géricault.

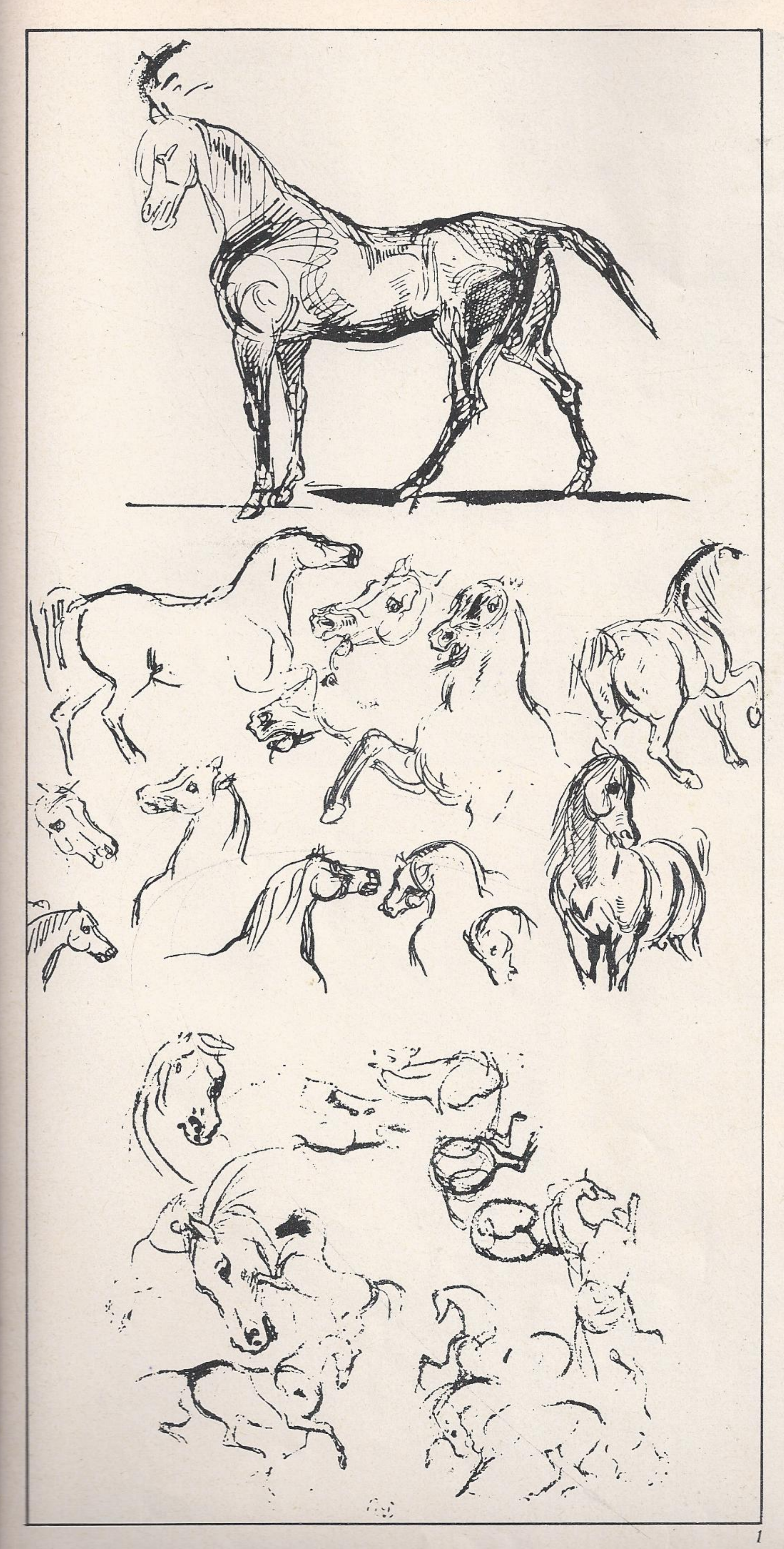
En efecto, se remontan a *La Balsa de la Medusa* las anatomías trágicas y poderosas, no sólo de los cuerpos muertos y murientes que están en primer plano (en especial el desnudo de la izquierda) sino también las de los personajes que avanzan de pie —los hombres y el muchacho— sobre la barricada conquistada, bajo el ala de Mariana [la República francesa], a pecho desnudo, que hace tremolar al viento la gran bandera tricolor. Y más allá del tono de epopeya victoriosa que confiere al cuadro la presencia central de la figura de Mariana (que con ese peplo antiguo y su perfil griego sigue siendo un símbolo abstracto, pese al pecho desnudo de rubia carne *rubensiana*), la fuerza de la obra reside justamente en los tonos torvos, tétricos, casi patibularios, de la muerte y de la agonía; y en esa especie de náusea por la victoria misma que nace de esos tonos y hace que su visión resulte, en último análisis, sombría.

Es no obstante significativo que Delacroix haya colocado en el centro de la obra a ese personaje abstracto de mujer, cuya robusta y agradable anatomía no basta sin embargo para compensar su carácter ideal y suprahistórico; es significativo que tampoco en esta ocasión haya renunciado a la tentativa de hacer girar la crónica trágica de la contemporaneidad en torno de un eje idealizante.

Por otra parte, justamente en el Salón de 1831 donde, suscitando en torno de sus obras y de sí mismo un clima de sensación, entre férvidas adhesiones y violentos rechazos, expuso *La Libertad*, justamente en ese Salón Delacroix mostraba también, bien a la vista, su rostro de pintor-literato romántico con *La Misa de Richelieu*, por ejemplo, y sobre todo con *El Asesinato del obispo de Lieja* (tema inspirado en Walter Scott). En estas obras se desplegaba un gusto por la narración de hechos del pasado —en trajes de época, y teniendo en gran medida en cuenta la óptica teatral del romanticismo— que fue típica de la pintura romántica en las generaciones que actuaron entre 1830 y 1848; gusto que se divulgó desgraciadamente en torno a Delacroix, a niveles a menudo insoportables de ilustración retórica, y que sólo él logró mantener en un alto grado expresivo. En estas obras, muy a menudo corales, abigarradas de personajes, Delacroix dio una versión muy particular de su interés siempre vivo por los temas de movimiento, de acción dramática; y en ellas hizo uso de un amplísimo ámbito de fuentes culturales. En efecto, no sólo se sirvió de tales fuentes culturales y teatrales sino también de las que le ofrecía el arte figurativo; restableció el vigor tanto de la gran pintura barroca como de la pintura misma de género —sobre todo nórdica— del siglo XVII, y de ésta remontó hasta una cierta comprensión de Rembrandt, en el modo violento de la distribución luminosa, con contrastes de luz y de sombra, traducidas una y otra en un color denso y rico.

El viaje por África

Pero la gran aventura de su vida de pintor fue el viaje que realizó en 1832 al norte de África y a España. El conde de Mor-



1

nay, enviado como embajador de Francia ante el sultán de Marruecos, Abderramán, llevó consigo al pintor, que se embarcó en Tolón el 24 de enero; las etapas de su estadía en África y España fueron Tánger, Mecnes, luego Cádiz y Sevilla y por fin Orán y Argel, de donde volvió a Tolón el 5 de julio. La importancia que este viaje tuvo para él como ocasión de desarrollo artístico y de descubrimiento de medios expresivos se puede deducir, desde ya, del hecho mismo de que en 1832, en Tánger, reanudó su *Diario*, que había comenzado en 1819 y prácticamente interrumpido en 1825; e inmediatamente después de su llegada, el 26 de enero, el *Diario* ya anticipa la nueva pintura que el viaje le consentirá: "En el palacio del Bajá. Entrada del castillo: cuerpo de guardia en el patio, fachada, callejuela entre dos muros. En el fondo, bajo una especie de bóveda, hombres sentados que se recortan en marrón sobre un trozo de cielo. Llegada a la terraza; tres ventanas con balaustrada de madera; puerta morisca de un lado, de donde venían los soldados y los sirvientes. Primera fila de los soldados bajo la pérgola; caftán amarillo, variedad de peinados; birrete con punta sin turbante, sobre todo en lo alto de la terraza.

"Hermoso tipo de hombre de mangas verdes.

"Esclavo mulato que servía el té, con caftán amarillo y una capa atada por detrás y turbante. Viejo que dio la rosa, con *haik* y caftán azul oscuro . . ."

Y al pasar los días, las anotaciones coloristas se hacen cada vez más frecuentes en el *Diario*: "Toldos blancos sobre todas las cosas oscuras, almendros en flor, lilas de Persia, gran árbol. Hermoso caballo blanco entre los naranjos . . ." (12 de febrero), hasta llegar a ser ellas mismas parte del trabajo pictórico que comienza con esos esbozos documentados por el *Diario* en un rico *crescendo*; esos esbozos que en la última anotación, el 25 de junio en Argel, son recordados en cada frase, en un entrelazamiento estrechísimo de sensaciones visuales registradas en palabra y esbozos del futuro trabajo pictórico: "Descenso a tierra hacia las 11. La Marina. Calle en subida. Calles estrechas que se unen. En casa del general. En casa del comandante de la Marina. En la Casba. Entrada oscura, puerta pintada (*esbozo*). En el interior techos a la turca (*esbozo*). Techo pintado, a menudo de tablones, no con vigas. En lo alto, cipreses (*esbozo*). Primero el pasaje oscuro donde están los árabes (*esbozo*). Salón del bey. Sobradillo. Los ricos cuelgan tapicerías de brocato en las puertas, en las ventanas . . . (*esbozo*). En Orán. Insignias sobre los muros blancos (*esbozo*)." Pero sobre todo en el *Diario* (en particular en aquella parte preciosa de él que es el *Diccionario de las Bellas artes*), Delacroix aclara con preci-

1

1. La barca de Dante, *1822.*
París, Museo del Louvre.

2. Las masacres de Quíos, *1824.*
París, Museo del Louvre.

3. La Grecia muriente sobre las ruinas de Missolonghi, *1826. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts* (Arborio Mella).

En la página precedente:

1. Estudios de caballos, *de Delacroix.*
París, Museo del Louvre.

En la página 13:

1. Mujer con papagayo, *1827.*
Lyon, Museo.

2. Naturaleza muerta con langosta, *1827.*
París, Museo del Louvre.

3. El asesinato del obispo de Lieja, *1829*
París, Museo del Louvre.



2



sión insuperable los términos formales y expresivos de su inquisición durante el viaje por África y España. En primer lugar, la necesidad de encontrar un ambiente que físicamente (ópticamente) encarnara aquel tema de la *energía* tan apasionadamente sentido por los románticos y que Stendhal y Géricault, por extraordinaria coincidencia, fueron los primeros en establecer como base de una parte tan grande de sus trabajos: energía entendida como encendida vitalidad, que huyó de la Francia extenuada después de la gloriosa y costosa aventura del Imperio y se derrumbó en el gris gobierno de los Borbones, restaurados bajo el reinado de Luis XVIII, llamado *Cabeza de Tocino*. Energía entendida como lamento de la vitalidad de los momentos revolucionarios de Francia de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, lamento velado sin embargo (y, aquí, una típica discordia romántica) por la conciencia del duro costo de aquella vitalidad y por una visión crítica de aquellos momentos, sin excluir el jacobino. Y después de Stendhal y Géricault, la historia de Francia volvió a proponer aquel tema de la energía, si bien en modos nuevos; aquel grito que Guizot había dirigido después de las jornadas gloriosas de 1830 a burgueses, comerciantes y financistas: "Y ahora, ¡enriqueceos!", no quedó por cierto sin eco en la generación de Delacroix, como símbolo de una sociedad que otra vez se mostraba ruin y mezquina, de la cual era necesario apartarse, y a la que se debía oponer un desprecio escéptico y altanero, un encastillamiento en la aristocracia de la cultura; pero frente a la cual era también preciso encontrar *en otra parte* (fuera de Francia, como fuera de toda realidad circunstanciada, en la fantasía) las férvidas contraposiciones que mantuvieron vivos en los ánimos los incentivos que llevan a buscar un sentido más alto a la vida. No es una casualidad que de la generación que sigue a Delacroix nazca un Baudelaire, crítico feroz del *mundo bolichero* y al mismo tiempo admirador y sostenedor de la tensión de Delacroix hacia *otro* mundo de pensamientos, sublime, enérgico y riesgoso.

"En torno de mí palpitaba todo Goya", escribe Delacroix a su amigo Pierret desde el 24 de enero de 1832, al primer contacto con este oriente visto con los ojos de quien busca un mundo de contrastes más agudos y radicales: contrastes de las formas, es cierto, pero también, a través de ellas, del espíritu. La mención de un pintor como Goya, extraordinariamente descuidado en Francia y descubierto en verdad allí justamente por Delacroix, quien lo mostró a su país por primera vez, no puede ser casual. Luego de esta alusión no casual a Goya por parte de un artista y un intelectual como Delacroix, toda otra insistencia sobre los aspectos *temáticos* de la *energía* era inútil; sea por la medida en que él se apartaba en realidad de Goya (como de Géricault) hacia una concepción más sublimada de la energía, o por la urgencia que sentía de ver cuál podía ser su transcripción plástica, su restitución poética no puramente iconográfica. Y así, de repente, los otros argumentos ocupaban el campo. Por ejemplo, aquellos "reflejos que forman un todo de los objetos más dispares del punto de vista del colorido", y los violentos constrastes de luz y sombra, los ardores inéditos del color, la pincelada rápida y temblorosa, todo lo que él llama la "verdadera técnica" de la pintura, el lenguaje rico de "imperfecciones y de incorrecciones" (recordemos que Diderot había hablado algunos decenios antes de las "irregularidades poéticas"), que sólo puede expresar lo que para Delacroix es "nuestro", es decir, romántico, ya que replantea de maneras nuevas "la melancólica turbulencia de Miguel Ángel . . . , la gracia muelle y penetrante del Corregio . . . , la expresión profunda y el arrebato de Rubens . . . , la indefinición, la magia, el dibujo expresivo de Rembrandt . . .". Los problemas de *expresión* y de *arrebato* que en 1824 Delacroix esperaba resolver gracias a la experiencia de Constable y de la escuela inglesa, se resuelven después del viaje a África, gracias a una experiencia directa, que es al mismo tiempo la de una gente que a los ojos del pintor tiene la gallardía, la dignidad y las pasiones crudas pero integrales de los antiguos, y la de una diversa intensidad de la luz, de su palpitación más fuerte, despiadada y exultante. Frente a la pintura oficial de la Monarquía de julio, con sus descomunales tonterías neofeudales y neocristianas, que irradia el monarquismo moderado y la desoladora chatura formal que anticipa directamente cierto baratillo de fines del siglo XIX, este valor romántico de la pintura exótica de Delacroix representa una de las guías posibles del arte de aquella época para poner un dique a la banalidad desbordante, a la deprimente pesadez burocrático-comercial de una sociedad que encontró, no por casualidad, un genio como Balzac que la entregara despiadamente a la eternidad.

El viaje por África

El primer gran resultado del viaje por África es *Las mujeres de Argel*, que Delacroix expuso en el salón de 1834. En esta obra se concentran extraordinariamente todas las soluciones expresivas —perseguidas y maduradas desde largo tiempo atrás— que había precipitado el encuentro con la gran luz del sur. Con *Las mujeres de Argel* el pintor creaba un modelo al cual se atendría toda una línea de la pintura francesa del siglo XIX, desde Manet hasta Seurat: la línea del impresionismo y de sus consecuencias. Un modelo, ante todo, de soluciones formales, en la manera de sacar a las sombras de su tradicional oscuridad genérica e incendiarlas con color reflejo y en el modo de llevar al paroxismo la pureza enceguecedora de los colores, y de acentuar su valor jugando con contrastes radicales; en la manera, en fin, de corroer la siempre persistente perspectiva tridimensional, sea construyendo los planos a fuerza de valores colorísticos o transformando en arabesco las formas de las cosas. Pero sobre todo un modelo de posición mental del pintor frente a la realidad; una posición que ya se vuelve esencialmente *óptica*, es decir, en la cual el dato de crónica o de contenido literario no es privilegiado *a priori* y de donde se asumen todos los elementos del cuadro en su pura plasticidad. ¿Orientación, entonces, hacia el formalismo, hacia la concepción de la pintura como juego evasivo? Por cierto así pensó en torno a 1848 Courbet, y desde ese pensamiento extrajo también la fuerza para contraponerse a Delacroix, y más allá del contraste entonces más clamoroso entre Delacroix e Ingres, simpatizar a lo sumo con un Daumier, con un Géricault y, sobre todo, con una línea de pintura del siglo XVII más realista que barroca. Pero los términos de la rebelión necesaria de una generación o de una gran personalidad en sus circunstancias históricas específicas no deben universalizarse indebidamente. A Courbet, realista demócrático que andaba por la cincuentena (y más tarde, según se sabe, partidario intrépido de la Comuna) le era necesario oponerse violentamente a la línea de la sublimación romántica de los conflictos humanos e históricos. Y en esta oposición pudo encontrar (y con él toda una generación) la manera de realizar su propia misión y la fuerza para cumplirla. Agotada ésta, en el ámbito de las nuevas circunstancias culturales e históricas propuestas por los últimos decenios del 1800, una generación posterior —la de los impresionistas —podía volver útilmente a inspirarse inclusive en Delacroix par fundar una nueva rama, gloriosísima, de la tan ramificada y abigarrada pintura del siglo. Formalísticas fueron a lo sumo las consecuencias extremas y muy tardías del modo *óptico* de mirar las cosas, que fue justamente el de los impresionistas y que el Delacroix más *meridional* había en cierta medida anticipado; aquellas consecuencias contra las cuales se revelará Zola, crítico de arte, y, más fértilmente, Cézanne, abriendo el camino a la nueva y gran página del cubismo. No es lícito ir más allá de estas consideraciones, forzando los sentidos y los valores de la historia y cargando en forma indebida aquella apertura que produjo Delacroix con responsabilidades que no le competen.

En cuanto al peso que tuvo el viaje por África en las vicisitudes vitales de Delacroix, hay que agregar a lo ya dicho que no se mide sólo por los cuadros (y por la espléndida serie de dibujos y acuarelas) que siguieron más directamente a la impresión todavía inmediata de aquel viaje; hay que añadir, además, lo que el viaje

hizo adquirir al pintor para todo el resto de su trayectoria sucesiva. A medida que la impresión directa de aquel color y de aquella luz palpitante se iba atenuando en el recuerdo, el elemento nuevo de la sensibilidad colorista y luminosa volvía a componerse con los otros ya presentes en Delacroix desde el período de su formación juvenil. Pero se mantuvo siempre vigente el ardor violento de una paleta que ya se ofrecía a los más jóvenes, a las nuevas generaciones de la *Escuela francesa*, que se renovaba incesantemente, como la más coherente mediación cultural y plástica en vista de las nuevas y propias indagaciones. Y es sobre todo la serie de las obras de temas exóticos pintadas por Delacroix desde mediados de la década de 1830 hasta comienzos de 1850 lo que aclara cuáles fueron, en la plenitud de la madurez del pintor, las complejas contaminaciones culturales que exteriorizó. Entre las más conocidas de esas obras se hallan *La entrada de los cruzados en Constantinopla*, *Los exaltados de Tánger*, *Bodas hebraicas en Marruecos*, aparte de los numerosos cuadros que representan leones, o la caza en África, o combates entre personajes africanos. Pero bastará una confrontación entre tres de las más típicas de estas obras, para aclarar cuáles son los desarrollos que realizó Delacroix a través de los años, sobre la base de la experiencia del viaje a África. Se trata de *Los exaltados de Tánger*, de 1836-38; las *Bodas hebraicas en Marruecos*, probablemente de 1839 (en todo caso, cuadro algo posterior al precedente), y el *Árabe a caballo atacado por un tigre*, de 1849 (que se encuentran, respectivamente, en el Louvre, en Nueva York (en la colección Jerome Hill) y en Chicago (en la colección Potter-Palmer del Instituto de Arte).

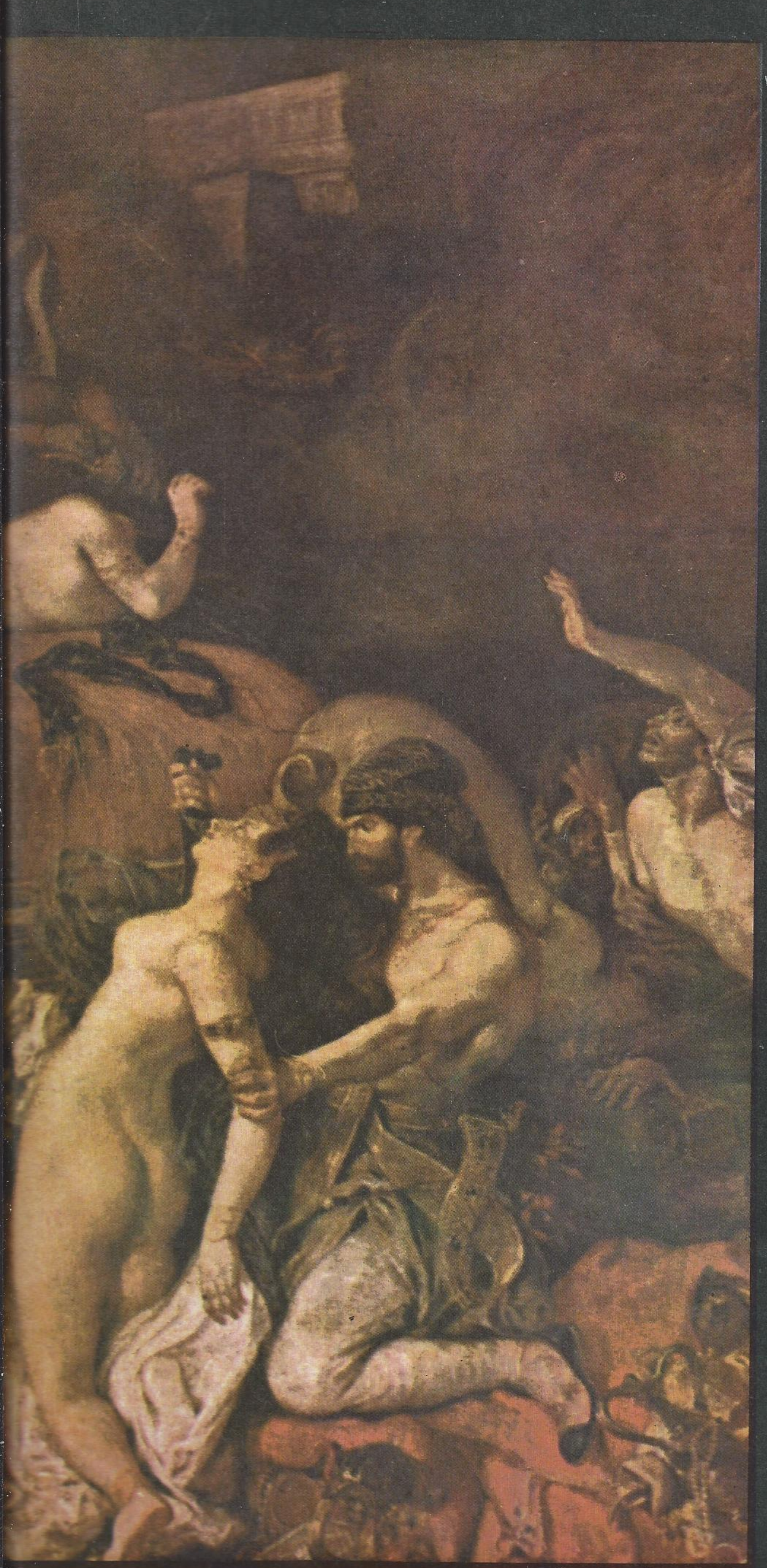
Los exaltados de Tánger presentan los datos adquiridos en el viaje a África en estado puro, por así decirlo, o por lo menos como datos tan predominantes que rechazan a un segundo plano —para la interpretación crítica de la obra— a los atinentes a los otros factores de la formación de Delacroix. El sol que cae implacable sobre las casas calcina sus fachadas, cuyas partes en sombra se cargan de los reflejos licuescentes de los verdes, los rojos y los amarillos de la multitud frenética que corre a lo largo del primer plano, excitada por la gran bandera verde cuya asta apunta al cielo azul apenas desflecado por nubes ligeras; y la animación dramática de los exaltados parece transmitirse a aquellos muros traducida en una vibración corpuscular de la luz y aunque en la multitud de primer plano el color necesita un cierto apoyo de dibujo puro, este apoyo desaparece sobre el fondo de paisaje, de cielo y de esbozadas figuras coloreadas de personajes que se asoman en las altas terrazas blancas. De modo que el cuadro parece el recuerdo directo de una visión global de luz, color y movimiento,


1


2


3





1 La muerte de Sardanápalo, *1827.*
París. Museo del Louvre.



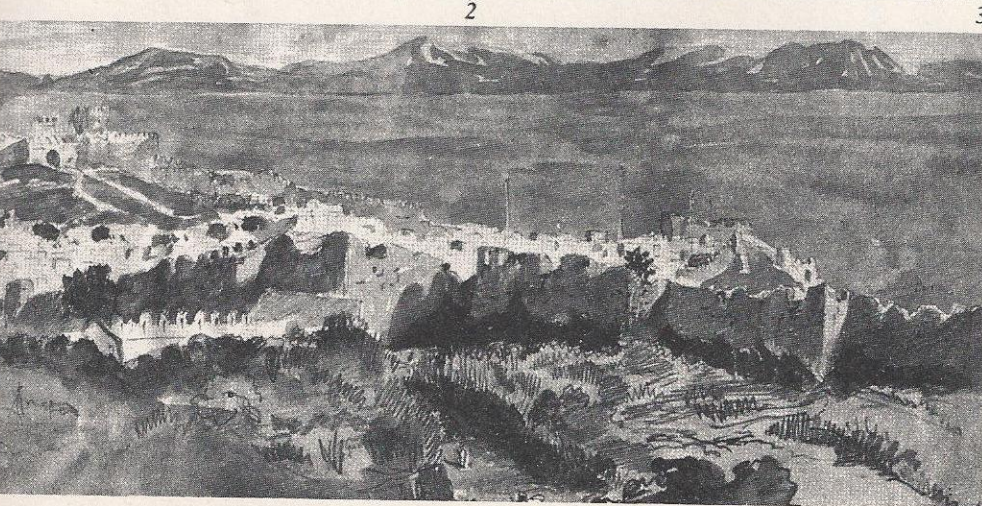
1



2



3



4

de una fulgurante, incandescente y convulsa imagen milagrosamente mantenida durante años en la mente y luego volcada en la tela con la misma violencia torrencial con que había sido recibida por el ojo del pintor, a lo largo de aquello que para él había sido un auténtico camino de Damasco. Poco tiempo después de *Los exaltados de Tánger*, Delacroix propone con las *Bodas hebraicas en Marruecos* una línea muy distinta de la pintura *exótica*. No es sólo por simples razones de tema (un interior, aunque sea a *cielo abierto*) que las tonalidades del color se hacen más oscuras, especialmente en la parte izquierda donde se concentra la sombra más espesa bajo la galería; es que esta sombra tiene una calidad distinta de las iridiscentes y muy coloreadas que levitaban en *Los exaltados de Tánger*. Es evidente que hay un retorno a la concepción más tradicional y clasicista del claroscuro; y el mismo retorno ocurre en la parte central del cuadro, en la pared clara que se eleva en vertical, ritmada por la ancha faja verde que la une a las dos galerías que se abren en perspectiva. Justamente esa pared acentúa el elemento clasicista, y en un sentido (dejando de lado la cualidad corpórea) hasta paralelo el nuevo clasicismo purista, y atento a la lección de los *primitivos*, de Ingres. De modo que sobre aquella cualidad aún encendida y vibrante del color *africano* (la multitud de los personajes), Delacroix injerta lo que ya desde largo tiempo (desde antes de Géricault y de los más brillantes napoleónicos) era un elemento de continuidad de la *Escuela*: es decir, el persistente recuerdo del clasicismo y de sus fuentes para Francia (desde aquellos *bolonais* [boloñeses] que tanto estimaba también Stendhal y Poussin hasta la *gran manera* del barroco moderado que se observó en Francia en el curso del siglo XVIII, y ya desde la segunda mitad de XVII). Sin descuidar por esto, sin embargo, otra línea de orientación de la pintura francesa del siglo XVIII, que es la de la *pequeña manera* (Watteau, en primer lugar) que se desarrolló paralelamente a los filones más áulicos y oficiales, y expresó en forma precoz —a través del interés por el siglo XVII flamenco— nuevos sentidos coloristas y nuevas tonalidades, más íntimas, del sentimiento. Diez años después, en 1849, en el *Árabe a caballo atacado por un tigre*, el predominio de la recuperación de elementos del siglo XVII ha aumentado considerablemente, sobre todo en la dirección de Rubens. La clave de este tipo de desarrollo, por el cual ciertas obras fechadas en torno a 1830, por ejemplo, parecen más *cercanas* a los impresionistas de 1870 que las obras posteriores de Delacroix, es bastante compleja. Sumaria, y en todo caso simplista, sería ciertamente toda valoración que se redujese a denunciar en el gran pintor romántico una involución, una regresión hacia el pasado.

Delacroix y las tensiones culturales de la pintura francesa en los siglos XVIII y XIX

Una valoración semejante debería rechazarse, ante todo, en nombre de un buen método de historia del arte, que no consiente el contrabando del concepto —de algún modo enmascarado— de *progreso* en este campo. En otras palabras, es inaceptable una historia del arte que vea en toda personalidad o en toda fase o tendencia una *etapa* de acercamiento a un punto cualquiera elegido arbitrariamente como excelso, como acmé insuperable. Piense el lector cuánto se esforzó la cultura moderna (y en particular la historiografía moderna del arte) por superar una concepción (cuyos residuos subsisten aún en determinados estratos del público) para la cual un cierto momento del siglo XVI en Italia —y en el centro de él, Rafael— aparecía como privilegiado con respecto a todos los demás momentos anteriores o posteriores; hasta el extremo de que se lo transformaba en término de comparación de cualquier hecho de creación artística, con prescindencia de cualquier circunstancia histórica, cultural y psicológica. Ahora bien, se da el caso de que superada (por lo menos al nivel de una buena cultura media) en lo que respecta al pretendido valor *absoluto* del arte de comienzos del siglo XVI en Italia, esta concepción retorna luego de diversas maneras, aplicada a otros momentos de la historia del arte. Una de ellos es justamente el período de la pintura francesa que abarca el siglo XIX: en ella, en forma bastante indebida, algunos estudiosos tienden a establecer como momento culminante —o acmé de una larga indagación que finalmente habría encontrado allí su plena y coherente explicación— la fase impresionista. A la luz de esta concepción, que descuida sobre todo el factor de buen sentido por el cual parece obvio que un artista debe colocarse y evaluarse en su *propio* contexto histórico-cultural y en el ámbito del clima ideológico o psicológico en que vivió, una parte no escasa de la historiografía artística terminó por cerrarse a la posibilidad de comprender íntimamente la intrínseca validez de una serie de desvíos, fracturas e intermitencias de ciertos elementos culturales y del gusto, con los cuales se concretó, en los hechos, el tan glorioso desarrollo pictórico de la Francia del siglo XIX, desde David hasta Cézanne. Más aun, en ciertos casos la aplicación de este esquema evolutivo —especie de darwinismo fuera de lugar— llega hasta a implicar a un sector más amplio de fenómenos modernos, desde comienzos del siglo XVIII en adelante: de modo que, por ejemplo, la importancia de un gran artista innovador como Watteau se deduce *a posteriori* del hecho de haberse ubicado de alguna manera en una corriente de indagación que está incluida en el impresionismo como factor de historia cultural y formal; o bien, la importancia de un artista, grande hasta en su discontinuidad, como David, se niega en nombre de la imposibilidad de incluirlo en el canal cultural que lleva (o mejor dicho llevaría) a los impresionistas. Y siempre en lo que respecta al desarrollo general del arte francés del siglo XIX, el artista que más pagó —como fortuna crítica— la cuota de estas concepciones esquemáticas, ha sido por cierto Géricault. Sus dramáticas oscilaciones en el curso intenso y fulminante de una vida quemada a los 34 años, desde Rubens a Miguel Ángel, desde Caravaggio al clasicismo del siglo XVII, en pos de un intento de realismo trágico que se hace verdad de una pintura de *materia*, se han visto a menudo como pura incoherencia o como imperfecciones en la realización de una tarea fijada quién sabe por cuál entidad histórica, consistente en hacerse piedra miliar a lo largo del camino que lleva a la meta del impresionismo.

También en el caso de Delacroix, la aplicación de este esquema tuvo consecuencias negativas, como debía suceder, si bien en un sentido distinto del que afectó a Géricault, o sea, no como negación, indiferencia o sobrevaloración, sino como comprensión equivocada. Con frecuencia se ha querido aislar por la fuerza del contexto bastante complejo de la cultura figurativa de Delacroix el elemento llamado preimpresionista, y, con la buena (pero no exacta) voluntad de exaltar su obra, se ha insistido en ver ese elemento a toda costa, inclusive donde faltaba, estaba mezclado con otros igualmente importantes o era directamente subalterno. Lo que debemos comprender, en el caso de cualquier artista y, en particular, de un pintor culto como Delacroix, es no sólo el contexto —la pertenencia orgánica, en la dialéctica de las agresiones y de los rechazos— constituido por una época entendida en todos sus aspectos y niveles, sino también la manera compleja en que también los factores de cultura se vuelven, o pueden volverse, visión expresada, forma e imagen pictórica concreta. Como ya hemos dicho, Delacroix vive como protagonista una fase de las más ricas, férvidas y contrastantes de la historia moderna de Francia; y como también dijimos, su conciencia de hombre históricamente activo en aquella fase, es esencialmente conciencia cultural. El enfoque ideológico-político de la realidad no le compete. Lo cual no significa, como es natural, que su obra no tenga un sentido ideológico-político o, mejor dicho, cognoscitivo y activo al mismo tiempo. Pero los modos en que se produce su conocimiento y su acción dependen de los términos culturales de su época. En otras palabras, vive la propia época a través de la mediación de los grandes problemas de herencia y creación cultural que entonces se plantearon, y que él mismo, por lo demás, contribuyó en gran medida a presentar o esclarecer y precisar. La tarea que él se fijó no fue la de anticipar tendencias o hechos que necesariamente escapaban a su capacidad misma de previsión, cosa que hubiera sido en verdad extravagante, sino otra bien concreta y no leve, la de orientar hacia una solución todo un trabajo de cultura que tenía una historia propia en las generaciones precedentes y que él llevaba adelante de una manera nueva.

Este trabajo tiene sus orígenes en el arte y la cultura del gran siglo iluminista, el XVIII, en cuyo molde se forma Delacroix en su juventud, que fue estudiante asiduo y apasionado en el Liceo Imperial. Se habían enfrentado durante todo el curso de aquel siglo, en la pintura, diversas orientaciones de indagación, en el ámbito de un proceso por el cual se fundó lo que podemos llamar un arte *burgués,* proceso que era más vasto y común a los diversos campos de la cultura; *burgués* en el sentido en que un hombre como Denis Diderot había utilizado esta expresión, es decir, un arte que escapaba de la cansadora repetición de la gran *manera oficial,* mezcla del clasicismo del siglo XVII y de recuerdos filtrados a través de una particular *moderación* del mundo barroco. Una *gran manera* fundada sobre las jerarquías clasicistas de los *géneros,* en cuyo vértice estaba el gran cuadro de altar o el gran cuadro de celebraciones de los fastos de los jefes gobernantes, y en cuyo fondo se encontraban los géneros llamados *menores,* desde el retrato *burgués* hasta el paisaje, desde la escena de género hasta la naturaleza muerta. Retrocedía aquella clasificación jerárquica aun respecto de todo lo más avanzado y moderno que se había conquistado en el siglo XVII, el siglo que en sus logros más audaces (en primer lugar Caravaggio y Velázquez, y el realismo holandés, Rembrandt, y en muchos de sus aspectos las corrientes clasicistas mismas) afirmó una nueva libertad en la exploración artística de la realidad, confiriendo entre otras cosas, por primera vez, decidida autonomía a algunos de los géneros que el clasicismo de fines del siglo XVII y del XVIII se obstinaban en considerar reiteradamente *menores* (el paisaje, por ejemplo, o la naturaleza muerta). Pero la cuestión de los *géneros* menores y mayores fue el siglo XVII, en un cierto sentido, una parcial automitificación de los términos reales del contraste que impulsa a la pintura de ese siglo. En efecto, si como sucedió a algunos estudiosos, se pone simplemente un signo igual entre *gran manera* y retórica oficial y, por lo tanto, e inversamente, un signo igual entre *pequeña manera* —paisaje, naturaleza, escena de género o de fantasía, etcétera— y mundo nuevo o naciente (la sociedad y la cultura de la burguesía que reivindicaba su propia función hegemónica), se cierra la posibilidad de comprender la sutil dialéctica de los hechos, que en ciertos aspectos es confusa o enmarañada. No toda la *gran manera* clasicista o barroco-

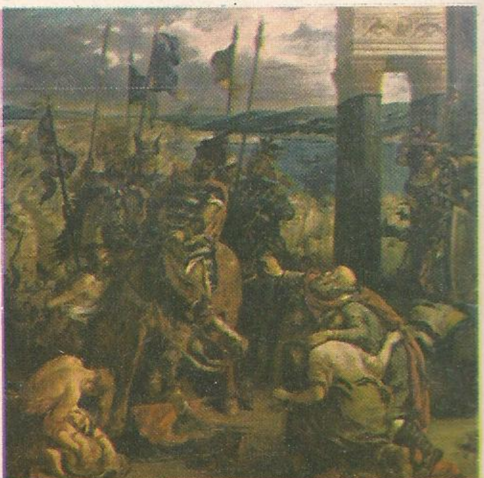
1

2

3



4



5

1. La libertad que guía al pueblo sobre las barricadas, *1830*.
París, Museo del Louvre.

2. La barca de don Juan, *1839*.
París, Museo del Louvre.

3. Las mujeres de Argel, *1834*.
París, Museo del Louvre (Bulloz).

4. Bodas hebraicas en Marruecos, *Circa*, *1839*. *París, Museo del Louvre.*
París, Museo del Louvre.

5. La entrada de los cruzados en Constantinopla, *1840*.
París, Museo del Louvre.

1. Hamlet en el cementerio, *1839.*
París, Museo del Louvre.

2. La muerte de Ofelia, *1844.*

En la página 16:

1. Fantasía árabe. *Acuarela.*
Colección privada.

2. Judía marroquí. *Acuarela.*
París, Museo del Louvre.

3. Una página del álbum de esbozos de Marruecos.

4. La bahía de Tánger. *Del álbum de esbozos sobre Marruecos.*
París, Museo del Louvre.

1



2

moderada del siglo XVIII en Francia, resulta pertinente para el mundo de la Corte y de la Academia; y no toda la *pequeña manera* hunde sus raíces en el nuevo mundo social y cultural que surge de los contrastes de la historia y de la nueva conciencia que se tiene de éstos, esencialmente expresada por el iluminismo y el enciclopedismo. Tenemos la más clara confirmación de ello en la actividad de crítico de arte desarrollada justamente por aquella voz altísima del mundo nuevo que fue Denis Diderot. Cuando releemos hoy sus *Salons*, en los cuales se creó por primera vez el género moderno de la crítica militante de arte debemos reconocer que cometió, sin duda, no pocos errores de valoración. Pero comprendió sustancialmente, también como crítico de arte, y lo expresó con notable coherencia, los términos reales del contraste de su época, superando de lejos los planteos entonces corrientes, en parte mitificados. Diderot comprendió, en efecto, que una cosa era la *pequeña manera* de Chardin —uno de los fundadores del realismo burgués— y otra cosa la de un Boucher, *frívola*, como él dijo, y *libertina*, en el sentido exacto que el Tercer Estado, austero y moralista, de aquellos decenios entendía como vicio inherente a la aristocracia corrompida y corruptora.

Así, alrededor de mediados del siglo XVIII, Diderot intervino, con toda la explosiva autonomía de los propios contenidos iluministas y burgueses, en la batalla guiada por los factores de una nueva *gran manera*, en la variante del así llamado *gusto antiguo*, premisa directa del neoclasicismo. Aquella batalla era no pocas veces librada justamente por ambientes de la Corte o la Academia, afectados simplemente por una cuestión superficial de gusto, sobre la base de la difusión en Europa de los resultados de las excavaciones arqueológicas que entonces habían tomado gran impulso y que planteaban en términos nuevos el argumento de la *pureza* del arte clásico. Interviniendo en esa cuestión del *gusto antiguo*, Diderot se internaba en toda una serie de motivaciones ideales y morales típicas del Tercer Estado: baste mencionar el tema de la Roma republicana y de sus grandes ejemplos de virtud cívica e incorruptible moralidad y de dedicación heroica al bien público, que iban a llegar más tarde, por lógica coincidencia, a transformarse en el arsenal corriente de los jacobinos (y de un pintor como David). Y además, mientras sostenía con fuerza la *pequeña manera* de un Chardin y mostraba comprensión por toda una serie de posiciones exquisitamente protorrománticas (desde la *poesía de las ruinas* hasta la reivindicación de una poética de la *irregularidad*, de lo *pintoresco* y del *sentimiento*), Diderot sabía ver cómo la *gran manera* misma de orientación en cierto modo barroca daba —junto a las tendencias académicas— otros frutos (por ejemplo, un Doyen, cuya lección no ignoró por cierto Géricault). Junto a todo esto, Diderot sostenía también —por una coincidencia de contenidos *externos*, podríamos decir— la *pintura moral* de Greuze, versión lamentosa y edificante de la pintura de género del siglo XVII, reproche encarnado (como dijo Plekhanov) frente a la aristocracia viciosa en nombre de las virtudes *ejemplares* de los honestos padres de familia, de las hijas timoratas, etcétera. Y esa *pintura moral* fue la rama seca del arte nuevo, como plataforma ideal, cultural y plástica. También en este caso, no obstante, habría que hacer distinciones, y ver en Greuze —más allá de una producción superabundante y redundante— ciertos resultados inclusive notables (desde el *Guitarrista* de Nantes hasta el *Paralítico* de Montpellier), que podrían indicarnos que la adhesión de Diderot a este pintor no se basó solamente sobre una afinidad ideológica exterior.

Debemos agregar que mientras en Italia el siglo XVIII es el siglo de la disolución (aunque a menudo gloriosa y con pinceladas de personalidad extraordinarias) de las grandes escuelas locales que desde la Edad Media en adelante habían constituido indiscutidamente la gloria artística de la península, el siglo XVIII francés se desarrolla en circunstancias histórico-culturales muy distintas. Italia se empequeñece culturalmente, se crean en ella las condiciones de la gran desesperación de Leopardi; en el plano histórico-político, mientras el país se encamina fatigosamente hacia el proceso que llevará al *Risorgimento* y a la conquista de la unidad estatal, tiene como perspectiva concreta una condición de potencia secundaria en Europa. Trata de corregir el drama de la defectuosa unificación nacional, pero en condiciones de riesgo, arduas y contradictorias, marcadas continuamente por el tema del compromiso, impuesto —entre otras cosas— por el nuevo ordenamiento que se va constituyendo en Europa. Y lo que había sido, en los siglos políticamente desgraciados de la carencia de unificación, la compensación cultural, es decir, lograda mediante la función cosmopolita de la cultura italiana, falta ahora, y no es sustituida por una nueva función internacional de la cultura italiana misma, que se irradie sobre la base del proceso unitario. Francia, en cambio, se agranda como función histórica a través de los procesos que llevan a la Revolución de 1789 y a sus consecuencias, y se agranda como esfuerzo creador propio a través de esa sorprendente conciencia de los tiempos nuevos que el iluminismo y el enciclopedismo confieren a su cultura. Justamente, esa amplia fase, predominantemente cultural y filosófica, del iluminismo y del enciclopedismo en los largos decenios de preparación para la revolución política, es lo que carga también al arte francés de ese impulso extraordinario hacia lo nuevo. Ya antes de mediados del siglo XVIII, numerosos documentos atestiguan entre los intelectuales y artistas franceses la conciencia de participar en un esfuerzo creativo inédito y excepcional; y esta conciencia no deja de crecer a lo largo de todo el siglo. Y recibe sobre todo de la Revolución de 1789 y de las sucesivas peripecias, hasta llegar al Imperio, un nuevo y fortísimo impulso que no se extinguirá en el momento de la represión que siguió a la Restauración de los Borbones (en cuyo ámbito se formará, o crecerá con sus ideales apasionados y con su nuevo y polémico vigor moral, la gran generación de los románticos, y dentro de ella Delacroix), y que los acontecimientos de todo el siglo, desde 1830 hasta 1848, hasta llegar a la Comuna de París, reencenderán y renovarán. Siguiendo este impulso, las grandes personalidades de la pintura francesa del siglo XVIII al XIX (y con las vanguardias históricas, hasta más o menos 1930) se verán llevadas —todas sin excepción— a sentir con gran apasionamiento no sólo su propia misión inmediata de corporizar plásticamente su propio pensamiento, sus propios ideales, sino también la tarea (más estratégica, podríamos llamarla, o de más largo alcance) de la fundación de nuevas bases del lenguaje y la expresión. De manera que cada una de estas grandes personalidades —tanto David como Gros, Ingres como Delacroix, Daumier como Corot, Courbet como los impresionistas, Van Gogh como Cézanne, Seurat y los postimpresionistas así como los simbolistas, y más tarde Picasso y Léger— se verán llevados a replantearse cada vez el propio problema de lenguaje y expresión como ruptura revolucionaria respecto del pasado y, al mismo tiempo, como síntesis de una herencia histórica filtrada con espíritu moderno.

La ubicación de Delacroix en el mundo romántico

En el caso de Delacroix esta tensión se carga sobre todo de una conciencia de problemas culturales y morales surgidos, tanto en el terreno de la historia pictórica, como en el de la historia literaria, musical y del pensamiento crítico. De aquí su esfuerzo para que su pintura incorpore valores, modos y actitudes típicas de todos los sectores en los cuales se articula el mundo romántico. Así, la tendencia en cierto sentido *normal* de las grandes personalidades artísticas francesas modernas, a plantearse el problema de una síntesis actual de la herencia artística del pasado, se acentúa en él por el ulterior impulso de toda la temática romántica (en los otros sectores de la cultura) a plantearse tal problema. De todo este contexto surge para Delacroix el rechazo no sólo del *purismo* rafaelista de Ingres, visto por él como una elección parcial, reductiva, dentro de un ámbito más vasto de herencias artísticas, sino de todo purismo en sentido lato; o sea, de toda construcción de lenguaje pictórico exclusivamente anclada en este o aquel aspecto de

la herencia histórica. Desde este punto de vista, él es uno de los primeros en Francia (junto con Gros y, sobre todo, con Géricault) en plantear el problema de la unidad de estilo de una manera nueva; o sea, más como resultado, como restitución final de la obra, que como elección lingüística unilateral. Bastante después de él, en nuestro siglo, este problema volverá a plantearse de modos aun diversos, hasta el punto de una exhibición crítica (con frecuencia dramáticamente vivida) de fuentes y soluciones lingüísticas diversas y hasta contradictorias.

Pero en lo que a él respecta, el ápice de su esfuerzo creador está en la situación que hemos tratado de describir. De modo que, a la luz de tal situación y de la particular conciencia crítica que tuvo de ella, se puede comprender mejor por qué la embellecedora impresión que recibió en el viaje por África estaba destinada, en su desarrollo posterior, a combinarse con otros elementos de cultura figurativa. Y en primer lugar, con dos, por lo menos, de los grandes temas de investigación que estaban sobre el tapete como resultado de todo el desarrollo del arte francés de comienzos del siglo XVIII en adelante: el tema de una ejemplar, *eterna*, incorruptible encarnación clásica del Ideal; y el tema de la contradictoria mutabilidad de lo real, en una época de acelerada dinámica histórica y cultural. ¿Una posición de compromiso? Por cierto, en los puntos donde lo sostuvo menos una fuerza de inspiración (en particular, como diremos en seguida, en las grandes decoraciones de edificios públicos) se puede inclusive hablar de compromiso; pero el argumento decae entonces, porque es muy raro que en el arte moderno, sobre todo, una obra que no logra el mayor nivel correspondiente al artista en cuestión, sólo sea valorable en términos de compromiso. Donde en cambio reveló la plenitud de su talento, el discurso se aparta hacia la original especificidad de un intento de amalgamar entre sí dos mundos, que entonces —justamente por la acción de sus más dotados colegas de la facción romántica— parecía que no se podían conciliar sino que se excluían recíprocamente. Dos mundos que alguien ha querido identificar a la luz de la antinomia latinidad-germanismo; correspondería a la latinidad la concepción *solar* que la aproximación de Delacroix a la gran luz del sur habría producido; y al germanismo, por otro lado, la temática nacional-medievalista y sentimental, que se encarnó en buena parte de su pintura, de temas tomados de la literatura romántica o de aquella que los románticos preferían. Este esquema, en realidad, si bien capta un núcleo de la verdad (el esfuerzo por unificar mundos diversos) excluye del foco del análisis demasiados aspectos de la investigación expresiva de Delacroix: el interés, por ejemplo, por el mundo barroco (que difícilmente puede reducirse a la exclusiva pertinencia del área latina, vista —aparte de otros argumentos— la flexible universalidad de su difusión), o por el arte veneciano de mediados del siglo XVI (Tiziano, Veronese), o por los filones clasicistas del siglo XVII, tanto italiano como francés. Pero en último análisis, las cosas diversas que Delacroix trata de concentrar en una aprehensión expresiva son esencialmente contemporáneas; si Stendhal, Hugo y Chopin le son tan afines como para comprometerlo públicamente a su favor, sin embargo la obra tenaz de su gran rival Ingres sigue trabajándolo por dentro. Es algo que, como alternativa global, él rechaza, pero que sin embargo resuena en su interior, de cierta manera, como un valor que no se debe perder. Es la alternativa antigua, histórica, apegada al pasado, y a lo sumo mediación cultural-plástica de aquellos términos antagónicos contemporáneos que viven en él con igual legitimidad.

Se llega así a un modo más exacto y circunstanciado de ubicar a Delacroix en el mundo romántico; un hombre que formó parte de él, sin duda, pero no sordo a las voces de los demás sectores y directamente tentado a cumplir una ambiciosa operación de hegemonía sobre ambos mundos culturales; una operación en virtud de la cual las lacerantes contradicciones de la exasperada subjetividad de los románticos se aplacarían o reabsorberían en un contexto más amplio, en una especie de *comedia humana* que, a diferencia de la sociológica de Balzac, se centraría sobre la dialéctica de las dos grandes psicologías de la época: la que viene por los ramales clasicistas y racionalistas de Poussin y de Descartes y llega hasta David e Ingres; y la que se mostraba viva en tantas tendencias artísticas y literarias, y se había aferrado al polo del sentimiento, como tragedia o como *pathos*, y desarrollado desde los grandes trágicos del siglo XVII hasta Géricault, para llegar con Watteau a las cuerdas más íntimas y destructivas de una decadente melancolía. Y por este camino se puede llegar a comprender, fuera de todo sociologismo aproximativo, en qué sentido Delacroix fue un gran artista-intelectual *burgués*. Es decir, un hombre capaz de elaborar en su propio trabajo, y refundir (o tratar de refundir) *todos* los elementos de cultura, de sentimiento, de comportamiento, de método, creados por el gran proceso histórico que en la Revolución Francesa tiene uno de sus momentos culminantes, pero que cubre un lapso mucho más vasto, antes y después de la Revolución misma.

Por una parte, lo que se podría llamar los elementos permanentes de la cultura burguesa: reductibles a la revaloración del individuo y del drama individual, desde las más sutiles y esfumadas tonalidades de la pasión y de la emoción; por otra, lo que podríamos llamar los elementos excepcionales de la cultura burguesa, que se pueden reducir a los temas del heroísmo, de la tensión colectiva hacia un nuevo orden de cosas, fundado sobre la supervivencia de lo clásico y sobre conceptos clásicos como el de belleza-bondad (tantas veces retomado en Francia, con otra fraseología, entre los siglos XVII y XIX). Se puede comprender entonces cómo, desde el punto de vista de la propia indagación, para Delacroix estaban necesaria y dramáticamente presentes a la vez en su mente tantas influencias, y tan distintas, literarias y figurativas, de Francia, de Italia, de España, de Flandes y de Holanda; y de épocas diversas, a lo largo de todo el lapso de comienzos del siglo XVI hasta los primeros decenios del siglo XIX.

Ya hemos aludido a que los puntos menos resueltos de esta vasta reelaboración deben localizarse en las grandes decoraciones públicas de Delacroix: en el salón del rey del palacio Borbón (que se le confió en 1833), en la Biblioteca de la Cámara de Diputados (de la cual se ocupó desde 1839 hasta 1845), en la cúpula del Senado del palacio del Luxemburgo (que realizó paralelamente con el trabajo de la Cámara de Diputados), en el techo de la Galería de Apolo en el Louvre (que se le confió en 1850), en la Capilla de los Santos Ángeles de la iglesia de San Sulpicio en París (tarea encargada en 1859). En efecto, en estas decoraciones, que se proyectan sobre superficies más vastas, le resulta más difícil a Delacroix mantener sólidamente unidas en un refundimiento original sugestiones culturales tan diversas; y en ellas, sobre todo, la multiplicidad riquísima de sus fuentes parece sacrificada a un procedimiento más ecléctico, que retoma elementos clasicistas y barrocos. Enfrentado con la obligación de una *gran manera* nueva, Delacroix se confía esencialmente a recuerdos históricos más bien que a impulsos actuales, de modo que con frecuencia se pierde esa corrosión crítica moderna del elemento cultural histórico que en otros puntos anima y legitima su interés por los modelos del pasado. Y en particular en estas decoraciones se puede rastrear una incomprensión de su parte —o una comprensión equivocada— respecto del mundo barroco, que él retoma para emplear sus factores de excitación compositiva, pero luego mezcla de tal manera con elementos clasicistas (*la pureza del dibujo*) que el replanteo resulta más bien exterior que de sustancia dramática. Hay que tener también en cuenta el hecho de que toda la cuestión del vínculo existente entre el arte francés moderno y la pintura barroca está viciado en su origen por la terminología genérica y aproximativa que se utiliza en los estudios de los pintores franceses (y en las páginas de los literatos) desde fines del siglo XVIII. Se comenzó a hablar en Francia de un nuevo gusto barroco (y sobre todo de Rubens) desde que se vislumbró —en el último decenio del siglo XVIII—



1

la crisis de la cultura neoclásica. Ahora bien, para comprender qué había realmente detrás de esta terminología, es necesario partir del hecho de que los esquemas con los cuales se habían definido críticamente las grandes escuelas de los siglos XVI y XVII, tienen poco que ver con los esquemas, mucho más articulados, que hoy se utilizan, aun al nivel de la cultura media. Para resumir esta cuestión, por otra parte muy compleja (ya que caracteriza la conciencia que en *realidad* tuvieron aquellas generaciones de pintores franceses, del desarrollo de los siglos XVI y XVII en Europa), se puede decir que bajo la etiqueta barroca se colocó casi todo lo que de alguna manera promovía los temas del color y del movimiento. Ocurrió, por ejemplo, que se pintara en sentido neoveneciano (en una oscilación, por añadidura, entre dos polos bien distintos, Tiziano y Veronese) y que se definiera éste como orientación neobarroca; sucedió, para dar un ejemplo, que algunos artistas se volvieran hacia determinados aspectos de la reforma de Carracci (el Carracci de la galería Farnese de Roma) y que también este interés se rotulara de orientación neobarroca. En síntesis, el elemento específicamente barroco no estaba individualizado claramente en su especificidad sea respecto de la pintura veneciana (en el proceso diverso y contrastante, aun no bien aclarado, que siguió a lo largo del siglo XVI), o respecto de la reforma de Carraci. Si se agrega además que había entonces una noción totalmente genérica acerca de Caravaggio y del caravaggismo, una radical ignorancia de la tradición pictórica lombarda y una idea bastante esquemática del desarrollo del siglo XVI en Italia central, se verá claro el panorama de equívocos y automixtificaciones que se ocultan a menudo bajo la terminología difundida en los ambientes artísticos franceses entre fines del siglo XVIII y los primeros decenios del XIX. De estos equívocos, y hasta a veces de estas automixtificaciones, fue víctima también Delacroix en un tramo de su vasta obra de decorador; y era fatal que justamente al nivel de la decoración, más que al de la pintura de caballete, pesaran estos elementos de genericidad y de confusión. Pero se debe decir que en el curso de los años de la madurez a la vejez, Delacroix no permaneció inmóvil tampoco como decorador; y que paralelamente a lo que ocurría en su pintura de caballete, los elementos de tipo más clasicista o directamente académico se fueron reabsorbiendo a la luz de una concepción trágica de tonos sombríos que terminaba no tanto por encubrir al *verdadero barroco* como por encarnar aspectos creadores de la nueva cultura plástica de Francia. Quizá no sea un azar que en estas decoraciones, con el pasar de los años, Delacroix haya acentuado aquella temática romántica del encuentro, del combate, que torna ejemplares su pequeñas telas de árabes que luchan entre sí o contra las fieras. Aquí, también en las decoraciones, las obras superan los límites de la anécdota religiosa o mítica, transfigurándola como conflicto romántico. La visión altanera de *Las Masacres de Quíos*, donde las víctimas son avasalladas por el vencedor soberbio y espléndido como un oficial francés de la pintura napoleónica; la pompa y la sensualidad que en la *Muerte de Sardanápalo* terminan por superar todo otro valor; en suma, el bien y el mal vistos con distancia dan lugar, por ejemplo, al estrecho cuerpo a cuerpo del cual constituye quizá el ejemplo más conspicuo *La lucha de Jacob con el Ángel*, pintada para la iglesia de San Sulpicio.

Delacroix y Baudelaire: del romanticismo al decadentismo

La última vez que aparece Delacroix en las grandes reseñas de los salones parisinos, es en la edición de 1859, no era viejo, tenía 61 años; pero desde hacía un tiempo la enfermedad que debía llevarlo a la tumba de allí a poco, en 1863, lo torturaba, le hacía arduo el trabajo; y quizá contribuía a exacerbar en él aquella visión más sobria y trágica de la vida como infinito conflicto, a la cual había dado cuerpo desde

1. Estudios de caballeros árabes, de Delacroix, París, Museo del Louvre.

En la página anterior:

1. Caballero árabe atacado por un tigre, *1854. París, Museo del Louvre* (Scala).

la juventud y que ahora iba perdiendo sus tonos de más encendida exaltación vitalista para acentuar los aspectos de meditación filosófica, áspera y pesimista. En el Salón de 1859, Delacroix presentó *La subida al Calvario, Deposición de Cristo en la tumba, San Sebastián socorrido por las mujeres pías, Odivio entre los escitas, Hermina entre los pastores, Rebeca, Hamlet, Las riberas del río Sebu.*

No es ilícito suponer que él entendió, entre las inquietudes por su propio estado de salud, de qué manera debía trasmitirse a sí mismo, a los contemporáneos y a la posteridad con una elección significativa en todo los detalles: casi un resumen de toda su parábola vital, desde la temática de la inocencia sacrificada hasta la de la piedad rarísima, desde la temática de la condición solitaria (exilada entre los hombres pero dotada sin embargo de un poder suyo y autónomo) de la poesía hasta la del héroe romántico menoscabado, lacerado por los conflictos de la historia y hasta la de la solemne presencia emotiva de la naturaleza. En aquel momento, en 1859, él podía en verdad considerar ganada su larguísima y encarnizada batalla contra su gran antagonista Ingres. Ganada no tanto por las consagraciones oficiales que desde hacía años llovían generosamente sobre él (la última de las cuales, la definitiva, había sido su admisión en 1856 en el Instituto de Francia, luego de sus siete candidaturas fracasadas a lo largo de los años) como por el nuevo ordenamiento ya establecido en la pintura francesa. Ordenamiento que, como ya hemos indicado al comienzo de estas páginas, no podía definirse ciertamente como estabilización inmóvil de su enseñanza; por el contrario, desde este punto de vista el balance de Delacroix podía incluso aparecer como negativo, por la forma en que pululaban pintores románticos adocenados, cuya mediocridad transformó en academia aquella presencia del elemento literario que en Delacroix correspondía a una sufrida participada vastedad de conciencia cultural y moral. Así, habría podido definirse, para él, como hecho negativo el ascenso de la nueva pintura de Courbet, cuestionada justamente de raíz por el elemento literario. Pero las razones que él podía tener en aquel momento para valorar en forma positiva la trasmisión a las nuevas generaciones del patrimonio que había acumulado, eran otras y mucho más profundas, porque no estaban ligadas a la difusión de las modas (ni siquiera de la propia) o al predominio de una sola personalidad, aunque fuera genial como la suya, sobre todo un contexto ramificado en desarrollo. Se podría citar una sola entre todas, cuyo nombre es Baudelaire.

Hemos mencionado a Baudelaire, que también había comprendido a Courbet, pero que quiso distinguirse de él —en el ámbito de las posiciones asumidas por la generación posromántica— por la defensa del valor de la *imaginación*, justamente el valor que el poeta atribuía a Delacroix en sumo grado, y negaba a Ingres, lamentándose de que Courbet lo discutiera. Y quizá no haya mejor manera que retomar algunos textos de Baudelaire, escritos entre 1855 y 1859, para revivir intensamente cuál fue el balance de los valores que Delacroix trasmitía a sus propios sucesores —Baudelaire y el gran decadentismo en primer lugar— en medio de la perduración de las viejas polémicas con Ingres, y del surgimiento de las nuevas, que brotaban del tronco de los conflictos del año 48.

Al hacer el balance de la pintura tal como resultaba de la *Exposición Universal* de París de 1855, Baudelaire dice en un determinado momento, refiriéndose a Ingres: "es necesario decirlo de inmediato, el célebre pintor, revolucionario a su modo, tiene méritos y hasta un encanto casi indiscutible... que sería pueril no percibir en él una laguna, una carencia, una reducción en el juego de las facultades espirituales... la imaginación... esa reina del espíritu ha desaparecido. No hay imaginación, no hay movimiento. No llevaré la irreverencia y la mala voluntad hasta el punto de decir que en Ingres se trate de conformismo; intuyo bastante bien su carácter como para pensar más bien que se trata en su caso de una inmolación heroica, de un sacrificio sobre el altar de facultades espirituales que él consideraba sinceramente más grandiosas e importantes".

Y siguiendo esta referencia a Ingres, caía de la pluma de Baudelaire un inciso destinado a Courbet: "En esto, está cercano, por enorme que pueda parecer la paradoja, a un joven pintor cuyos comienzos recientes aparecieron con el ritmo de una insurrección. También Courbet es un potente trabajador, una voluntad salvaje y paciente; y los resultados que obtuvo, resultados que para algunos tienen una fascinación mucho mayor que los del gran maestro de la tradición rafaelesca, quizá a causa de su positiva solidez y de su amoroso cinismo, tienen, como los de Ingres, la singularidad de manifestar un espíritu sectario, como el de un masacrador de facultades espirituales. También la política y la literatura producen estos temperamentos vigorosos, estos rebeldes, estos antisupranaturalistas, cuya única legitimación reside en un espíritu de reacción con frecuencia saludable. La providencia que preside las cosas de la pintura les proporciona como cómplices a todos aquellos a los cuales la idea adversaria predominante había cansado u oprimido. Pero la diferencia consiste en que el sacrificio heroico que Ingres realiza en beneficio de la tradición y de la idea rafaeliana de lo bello, Courbet lo cumple en beneficio de la naturaleza externa, positiva e inmediata. En su gue-



rra contra la imaginación, están movidos por razones distintas; y dos fanatismos contrapuestos los conducen a la misma inmolación". En nuestros días, con un grado de objetividad mucho más amplia que la de Baudelaire (aunque no sobrevaloremos el alcance todavía actual de muchos de los conflictos culturales y espirituales del siglo XIX francés), podemos ver en forma distinta de él la diversa validez (y sobre todo los caracteres de necesidad históricocultural) de los *sacrificios* que realizaron Ingres y Courbet. Y mejor aun, estamos en condiciones de emplear instrumentos críticos distintos de los de Baudelaire, a cuya luz inclusive el término de *sacrificio* pierde gran parte de su sentido. Y podemos hacerlo porque nuestra interpretación de las obras de Ingres y Courbet, y por supuesto del mismo Delacroix, no está tan condicionada por el elemento cultural más vistoso (el rafaelismo de Ingres, el naturalismo de Courbet) como lo estaban las de sus contemporáneos. A los ojos de éstos, el elemento programático (la ratificada voluntad de Ingres de *resucitar* a Rafael, o la guerra de Courbet contra la *literatura*) prevalecía fatalmente en la interpretación de las obras de esos artistas. Sigue siendo no obstante muy notable la interpretación que Baudelaire hace al comparar a Ingres y a Courbet, sea como testimonio, inclusive en el cuadro de una polémica en curso, de las excepcionales capacidades que tenía como crítico de arte, o como testimonio de la estructura de la constelación artística (y poética) que se articuló en los últimos años de la vida de Delacroix. En sustancia, el texto citado vale como importantísimo documento implícito del vínculo (aun en la diversidad) que Baudelaire sentía entre su propia indagación y la de Delacroix: un vínculo totalmente seguro de perpetuarse, sobre el nuevo terreno del decadentismo, de la facultad espiritual romántica de la *imaginación.*

En cuanto a los documentos explícitos de este vínculo, son tan numerosos, conocidos y comprometidos (comenzando por la poesía "Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges" [Delacroix, lago de sangre, acosado por ángeles perversos]) que es difícil elegir uno de ellos. Un pasaje, sin embargo, del comentario a Delacroix en ocasión justamente del Salón de 1859, podría destacarse sobre los otros, debido al esfuerzo evidente que hace Baudelaire por concentrar en él la más profunda esencia de su propio juicio sobre el pintor, casi en respuesta directa al acto de extrema entrega de sí mismo que éste realizaba con los ocho cuadros de su último Salón: "Hurgo tormentosamente en mi cerebro para arrancar una fórmula que exprese plenamente cuál es la *especialidad* de Eugène Delacroix. Excelente dibujante, colorista prodigioso, compositor apasionado y fertilísimo, todo esto es obvio y ya se ha dicho.



1

1. Delacroix en una fotografía de Nadar.

2. París. En la casa del quai Voltaire, a la izquierda en la foto, Ingres murió en 1867; en la de al lado, a la derecha de la foto, Delacroix tuvo su estudio en el quinto piso y vivió allí de 1829 a 1836 (Falchi).

3. París. En la rue de Grenelle, Delacroix tuvo su estudio entre 1823 y 1827.

4. La plaza de Fürstenberg con el estudio de Delacroix.

5. Entrada al estudio de Delacroix, transformado ahora en museo.

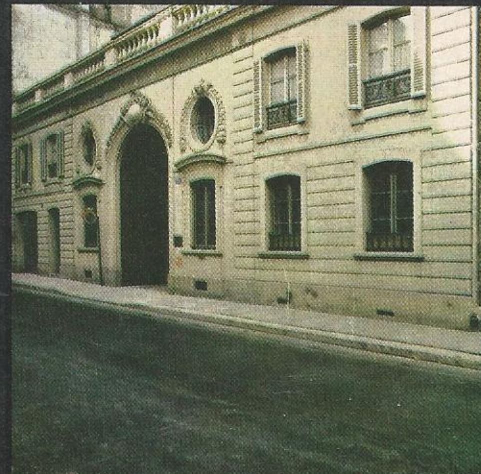
Pero ¿cuál es la fuente de la sensación de novedad que produce? ¿Qué cosa de más nos da respecto del pasado? Grande como los más grandes, hábil entre los más hábiles, ¿por qué nos agrada más? Se podría decir que él, dotado de una imaginación más rica, expresa sobre todo la intimidad del espíritu, el aspecto asombroso de las cosas, hasta tal punto su obra realiza fielmente el sentido y la tonalidad de su concepción. Es el infinito en lo finito. ¡Es el sueño!, y no entiendo aquí por tal las visiones caóticas de la noche, sino la producida por una meditación intensa, o si no, en un cerebro menos fértil, por un excitante artificial. En una palabra, Eugène Delacroix pinta sobre todo el *alma* en sus horas más bellas. ¡Ah!, querido amigo, este hombre a veces me da ganas de durar como un patriarca, o si no, pese al enorme coraje del cual tendría necesidad un muerto para consentir en revivir ("¡Devolvedme a los infiernos!", decía el pobrecito resucitado por la maga tesalia), de ser reanimado a tiempo para asistir al encanto y a los elogios que él suscitará en el futuro. ¿Pero con qué ventaja? Si aunque este deseo pueril fuera satisfecho, de ver realizada una profecía, ¿qué beneficio obtendría yo, aparte de la vergüenza de tener que reconocer que fui un alma débil y poseída por la necesidad de ver aprobadas las propias convicciones?".

También en el caso de este texto, como en el del otro que hemos citado, podría hacerse hoy fácilmente una crítica correctiva de las opiniones de Baudelaire, sobre todo en lo que respecta al lugar que Delacroix ocupa, en definitiva, en la historia del arte universal. Lugar que no es por cierto el de un *grande entre los más grandes*: es decir, entre aquellos que logran trascender absolutamente las condiciones y circunstancias históricas y culturales de su propia época, para expandirse en un tiempo amplísimo; un tiempo que a veces se define impropiamente como *metahistórico*, porque parece tan omnitemporalmente actual ("Tal qu'en lui-même enfin l'éternité le change" [Tal que la eternidad lo cambia, por último, en sí mismo], para decirlo con palabras de Mallarmé) que nos hace olvidar en qué concreto crisol de la historia se originó ese tiempo tan durable. Más bien, Delacroix es un grande del tipo de aquellos que son marcados tenaz e indeleblemente por las circunstancias de su propia época (en este caso, circunstancias culturales y de tonalidad emocional), y se mantienen como signos del recorrido cumplido por la humanidad por el camino de la propia historia. Explicables, entonces, dentro de los eventos de esa historia de manera diversa a la correspondiente a las figuras supremas; más condicionados por la cultura de su propia época que estas otras figuras máximas.

Pero por encima de este comprensible elemento de sobrevaloración histórca, nacido sobre todo de la desesperada necesidad que experimenta un poeta como Baudelaire —proyectado con su investigación fuera de los límites de las pasiones conocidas y exploradas en su propia época—, de sentirse de algún modo reconfortado por un gran ejemplo actual, más allá de este elemento de sobrevaloración, el texto conserva una agudeza excepcional. Ante todo, encontramos en él la comprensión de ese factor de contaminación cultural sobre el cual hemos insistido no poco en estas páginas. Por lo demás, ya la posición de Baudelaire a propósito de pintores como Ingres y Courbet revela, en el rechazo (particularmente doloroso en el caso de Courbet, que le tocaba más de cerca que Ingres) de un *sacrficio*, la revinculación con el tema —típico de Delacroix— de la necesidad de una gran contaminación expresiva. Se siente que más allá del argumento laudatorio, el agrupar juntas las cualidades de Delacroix como dibujante, colorista e inventor fecundo de estructuras compositivas, pertenece a la esfera de un juicio crítico que parte de la base implícita de aquella necesidad de utilizar un lenguaje no unilateral sino abierto en más direcciones, para captar las contradicciones lacerantes de una época que tuvo aguda conciencia de la división y del menoscabo espiritual. Además, no es casual que Baudelaire retome el tema de la vinculación y de un nuevo acercamiento entre concepción primigenia y obra realizada, que otro gran escritor —Stendhal— había postulado al comienzo de la gran batalla romántica hablando justamente de pintura. Esto sucedió en ocasión del Salón de 1824 (en el cual Delacroix, joven, expuso *Las Masacres de Quíos*), cuando Stendhal acudió en decidido apoyo de todo un amplio sector (cuyo eje, en aquel momento, era la obra de Géricault, muerto hacía poco) que reivindicaba la liberación de la enseñanza tiránica de David, mientras por todas partes se multiplicaba el grito "¿Quién nos liberará de los griegos y de los romanos?". Es cierto que justamente en aquella ocasión Stendhal había emitido un juicio más bien lapidario sobre *Las Masacres de Quíos* de Delacroix, aunque reconoció que el autor tenía "el sentimiento del color", y agregaba que eso era "mucho, en este siglo de *dibujantes*". Pero más allá de las convergencias o divergencias sobre hechos específicos determinados, el texto de Stendhal de 1824 es fundamental para Delacroix y para su generación, y se proyecta hasta sobre la generación de Baudelaire. Dijo, pues, Stendhal que "durante los treinta años de la tiránica dictadura de David, el público se había visto obligado a creer, bajo pena de mal gusto, que tener la paciencia necesaria para adquirir la *ciencia exacta* del dibujo quería decir tener genio". Pero, agregó Stendhal, "desgraciadamente para



2


3


4


5

muchos pintores, las pasiones no son una *ciencia exacta*". En aquel momento, en el cual la polémica entre *alumnos de Homero* y *alumnos de Shakespeare* (y, en pintura, se decía entre *poussinianos* y *rubensianos*) se desencadenaba con particular violencia, por la conciencia que ambas partes tenían de que el resultado del conflicto decidiría por largo tiempo la suerte del arte francés y del europeo, todo el esfuerzo de Stendhal se orientó entonces a desvalorizar lo más posible la relación clasicista *en frío* entre ideación y ejecución, como se decía entonces, y a impulsar otras relaciones: relaciones en *caliente*, es decir, arrastradas por el oleaje de las pasiones que —subrayaba él— no son *ciencia exacta*. Pero la introducción del tema de las pasiones no sólo implicaba la vieja relación entre los dos términos, ideación y ejecución, sino que, en última instancia, incluso los cambiaba. Con Stendhal y luego de él, prevalecerán otros términos para designar los momentos ideales (en sí mismos, por lo demás, abstractos) del trabajo creador de los artistas. En lugar de la ideación, encontraremos muy a menudo la idea de concepción (como dirá aún Baudelaire casi cuatro decenios más tarde), y en lugar de ejecución se hablará de expresión. Resulta evidente que esta terminología es ya por sí misma reveladora de un fundamento estético profundamente distinto del neoclásico, que era de origen manierista y clasicista; un fundamento nuevo que presuponía una relación muy cercana entre los dos términos; más aun, en el límite, una sustancial identidad de ambos.

Así se destruía la base teórica y operativa de la larga tradición del clasicismo francés; y en estas nuevas circunstancias culturales figurativas comenzaba la trayectoria de Delacroix en el gran contexto romántico. Y esta trayectoria, llegada casi a su punto terminal en 1859, era presentada aún por Baudelaire —su heredero crítico— como aquella en la cual "la obra traduce veraz y fielmente el sentido y la tonalidad de su concepción". La definición misma de Delacroix como pintor del *alma* "en sus horas más bellas", desciende directamente del arsenal crítico elaborado por la generación romántica de 1824 ("La escuela de David —dijo Stendhal también a propósito del Salón de 1824— no puede pintar más que cuerpos; es decididamente incapaz de pintar el alma"). Donde en cambio la obra de Delacroix se traduce críticamente en Baudelaire sobre bases diversas de las de Stendhal (bases que fueron sobre todo posibles justamente por el hecho de que entre él y Stendhal está de por medio la trayectoria de Delacroix, que entonces se había cumplido casi del todo), es en la idea del *sueño* como *maximun* de lucidez, como resultado de una *meditación intensa* que hunde sus rayos a tal profundidad en las cosas, que nos refleja el aspecto de éstas de un modo *extraño*, excéntrico, extravagante, que no es un *caos* o extravío de la razón, sino razón que explora más allá de lo ya conocido. Obsérvese como Baudelaire introduce *pro domo sua* [en apoyo de su propia causa] el tema del *excitante artificial* como recurso lícito para un *cerebro menos fértil*, que desee lograr ese resultado extraordinario. Pero de esta introducción de un argumento sin duda absolutamente extraño a Delacroix (más aun, sospechoso para él, seguramente), no se debe inferir que toda la exposición crítica sobre el *sueño* (definido así por él) sea *pro domo sua*, exclusivamente instrumental. Aquí tocamos en cambio justamente uno de los puntos más sutiles y decisivos del legado que emana orgánicamente de la posición original que éste ocupó dentro del contexto romántico. Se trata, en sustancia, de la recuperación que el pintor realizó, a lo largo de decenios, de algunos de los valores de la cultura raciocinante (incluso del intelectualismo), que la polémica de la primera generación romántica había desbaratado junto con el rechazo de la concepción neoclásica de la pintura como *ciencia exacta*. Y es justamente esa recuperación, que en Delacroix surge de una viva e intensa formación literaria, junto con una altísima conciencia de *literato*, lo que explica las aperturas que él hizo a algunos aspectos de la pintura clasicista; llevado por el impulso, como ya dijimos en estas páginas, de un intento de amalgamar en una unidad orgánica los aspectos más diversos del patrimonio tradicional, reciente o remoto. Esto Baudelaire lo comprendió no como una *concesión* a ramas secas de la historia del arte o como compromiso (aunque en algunos casos menos conspicuos lo fue), sino como incremento del patrimonio cultural y, sobre todo, para decirlo con sus propias palabras, de las "facultades espirituales". Y todos sabemos con qué terrible y despiadada coherencia Baudelaire, poeta, se internó mucho más allá de los pasos que dieron Delacroix, pero sustancialmente respaldado por la obra de éste en los reinos de la superrazón. Y no es casual que el texto de Baudelaire concluya con una fuerte reivindicación no tanto del derecho cuanto de la necesidad —para el artista, para el intelectual— de afirmar sus propias convicciones sin sentir la "necesidad de ver [las] aprobadas". También este tema de la fatal soledad del creador de arte y de cultura respecto de la incomprensión de sus propios contemporáneos, era un legado de Delacroix al decadentismo; y no sólo al decadentismo, ya que este tema pudo desarrollarse —y cuán trágicamente a veces— en todo el curso del arte moderno, hasta nuestros días.

Bibliografía

Los *escritos de Delacroix* se ubican decididamente en el más alto nivel de la producción literaria de la época. Hay entre ellos, ante todo, escritos juveniles (una obra teatral y dos novelas) que interesan más bien como verificación de que el artista participó en el mundo literario romántico de su tiempo. Más importantes son los ensayos aparecidos durante su vida en algunas revistas como *La Revue des Deux Mondes*, *La Revue de Paris*, *Le Moniteur Universel* y *Le Plutarque français* (entre los temas: problemas de metodología crítica, de estética general, y personalidades de artistas de diversas épocas, como Rafael, Miguel Ángel, Poussin, Puget, Proud'hon, Lawrence, Gros, Charlet). La edición más accesible de estos escritos es la que estuvo al cuidado de Elie Faure: *Oeuvres littéraires*, en dos volúmenes, París, 1923. Hay además el *Diario* (editado en español. México, Pax).

La *literatura crítica* sobre Delacroix es vastísima, y se funda en una publicación de 1885: *L'oeuvre complète d'Eugène Declacroix, peintures, dessins, gravures, litographies*, catálogo y reproducciones al cuidado de Alfred Robaut, comentario de Ernest Chesneau. Entre los textos más recientes, se pueden señalar: Raymond Escholier, *Eugène Delacroix*, París, 1963 (reelaboración más accesible de una obra más amplia, *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, tres volúmenes, París, 1926, 1927 y 1929), y René Huyghe, *Delacroix*, Londres, 1963.

El fascículo Nº 56 de

LOS HOMBRES *de la historia*

la Historia Universal a través de sus protagonistas

contiene la biografía completa e ilustrada de

Metternich

Protagonista de la Europa de la Restauración y de la Santa Alianza, estadista conservador y acérrimo partidario del orden establecido.



¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!

LOS HOMBRES de la historia

El mundo contemporáneo

LOS HOMBRES de la historia

El siglo XIX:
La Revolución Industrial

LOS HOMBRES de la historia

El siglo XIX:
Las revoluciones nacionales

LOS HOMBRES de la historia

El siglo XIX:
La Restauración

LOS HOMBRES de la historia

La Revolución Francesa
y el periodo napoleónico

LOS HOMBRES de la historia

El setecientos

LOS HOMBRES de la historia

Los estados nacionales

LOS HOMBRES de la historia

Del Humanismo
a la Contrarreforma

LOS HOMBRES de la historia

Cristianismo y Medioevo

LOS HOMBRES de la historia

La civilización romana

LOS HOMBRES de la historia

La edad de Grecia

LOS HOMBRES de la historia

La civilización
de los orígenes

Cada fascículo de LOS HOMBRES de la historia publica la biografía completa de un hombre que ha desempeñado un papel de gran importancia en la historia del mundo.
Los fascículos se van agrupando en tomos que dan, a su vez, una gran historia de la humanidad désde sus primeras civilizaciones hasta nuestros días.
La historia del mundo que ofrece esta colección es total y de enfoque moderno: los Hombres elegidos no están estudiados como héroes sino como intérpretes destacados de su época.
Profusamente ilustrada, la colección es, asimismo, un riquísimo archivo documental.

Publicación semanal
Precio de venta
m$n. 140,- el ejemplar

ARGENTINA: $ 140.-
BOLIVIA:
COLOMBIA: $ 7.-
COSTA RICA:
CUBA:
CHILE:
REP. DOMINICANA:
ECUADOR:
EL SALVADOR:
ESPAÑA:
GUATEMALA:
HONDURAS:
MEXICO: $ 5.-
NICARAGUA:
PANAMA:
PERU: S/. 18
PUERTO RICO:
URUGUAY: $ 90.-
VENEZUELA: Bs. 2.50